ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ

КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Зборнік артыкулаў

Выпуск 7

Пад навуковай рэдакцыяй Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка

Мінск
РІВШ
2010

УДК 398
ББК 82
Ф84

Р э к а м е н д а в а н а
кафедрай тэорыі літаратуры
Беларускага дзяржаўнага універсітэта
(пратакол № 7 ад 11 мая 2010 г.)

Н а в у к о в ы я р э д а к т а р ы :
Р. М. Кавалёва, В. В. Прыемка

Р э ц э н з е н т ы :
доктар філалагічных навук прафесар *А. М. Ненадавец;*
кандыдат філалагічных навук дацэнт *А. В. Цітавец*

Ф84 **Фальклорыстычныя** даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі : зб. арт. Вып. 7 / пад навук. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. – Мінск : РІВШ, 2010. – 350 с.
ISBN 978-985-500-364-6.

У сёмы выпуск навуковага зборніка, падрыхтаванага кафедрай тэорыі літаратуры Беларускага дзяржаўнага універсітэта, увайшлі артыкулы, прысвечаныя актуальным праблемам фальклорыстыкі, а таксама даклады, агучаныя на ІІІ Рэспубліканскім навукова-метадычным семінары, праведзеным 29 лістапада 2009 г. на філалагічным факультэце БДУ. Упершыню ў зборніку прадстаўлены раздзел «Матэрыялы да энцыклапедый і слоўнікаў».

Адрасуецца спецыялістам у галіне фальклорыстыкі, этналогіі і літаратуразнаўства, студэнтам і магістрантам, а таксама тым, каго цікавяць пошукі сучаснай навукі.

УДК 398
ББК 82

ISBN 978-985-500-364-6

ПРАДМОВА

Мы зноў сустракаемся з Вамі, паважаныя чытачы, на старонках выпуска «Фалькларыстычных даследаванняў». Спадзяемся, Вы звярнулі ўвагу, што гэта ўжо сёмы зборнік навуковых артыкулаў, выпуск якога традыцыйна ажыццяўляюць прадстаўнікі фалькларыстычнай навуковай школы БДУ, падтрыманыя калегамі з іншых ВНУ Беларусі і замежжа. Традыцыйнасць нашага выдання абумоўлена аб'ектыўнымі і суб'ектыўнымі прычынамі. Справа ў тым, што колькасць даследчыкаў, якія цікавяцца праблемамі вывучэння фальклору, міфалогіі, семантычнай паэтыкі, этналінгвістыкі, павялічваецца. У полі зроку нашых аўтараў шэраг актуальных праблем і пытанняў:

– рэзананс фалькларыстычных даследаванняў у культурнай прасторы;

– асэнсаванне ролі і месца фальклорнай традыцыі ў сучаснасці;

– эмпірычная база даследаванняў, значэнне лакальных матэрыялаў для разумення фальклорнага працэсу;

– перспектывы вывучэння традыцыйнага фальклору, фальклорнага, міфалагічнага, міфічнага ў іх сукупнасці;

– розныя аспекты сацыяфалькларыстыкі і этнафалькларыстыкі і інш.

Іх працы паказваюць, што ў навуцы, тым больш у фалькларыстыцы, якая мае справу з жывым, бясконцым творчым працэсам, вынікі якога непрадказальныя, ніколі не бывае канчатковасці, завершанасці. Акрамя таго, сама форма прэзентацыі доследаў – праз зборнік навуковых артыкулаў – *спрыяльная*. І сапраўды, падручнікі, дапаможнікі, энцыклапедыі і іншыя інфармацыйныя комплексы не заўсёды паспяваюць за жыццём, за рухам навукі. Да таго ж фальклор настолькі шматмернае культурнае ўтварэнне, што дастаткова змяніць пункт погляду, ракурс яго бачання або аспект даўно вядомай тэмы, праблемы, вобраза, як высвецяцца новыя грані таго, што здавалася б знаёмым, зразумелым, вырашаным. Таму, нам падаецца, і карыстаюцца ўвагай чытачоў «Фалькларыстычныя даследаванні», павялічваецца кола аўтараў, пашыраецца геаграфія ўдзельнікаў. Да суб'ектыўных прычын трэба аднесці не толькі наша захапленне тым, што мае назву «традыцыйная духоўная культура» і што ва ўмовах глабалізацыі застаецца этнавызначальным арыенцірам, але і перакананне ў важнасці вывучэння і захавання традыцыйнай культуры, якая з'яўляецца моц-

ным падмуркам дзяржаўнай ідэалогіі, адыгрывае важную ролю ў патрыятычным і культурным выхаванні, садзейнічае гуманізацыі нашага грамадства, адраджэнню яго маральных ідэалаў, развіццю грамадскай свядомасці і нацыянальнай самасвядомасці. Акрамя таго, мы, выкладчыкі ВНУ, не можам чакаць, калі хто-небудзь зробіць адкрыццё, выпусціць новы падручнік. Нам трэба акумуліраваць ідэі аднадумцаў, шукаць арыгінальныя падыходы да асэнсавання фальклорных з'яў, каб прапанаваць студэнтам новыя інтэлектуальныя каардынаты, актывізаваць іх навуковы пошук. Мы ўпэўнены, што далучэнне маладых сіл да навуковай працы забяспечыць даследчыцкую пераемнасць, паспрыяе захаванню айчыннай фалькларыстычнай школы. Вось чаму выданне «Фалькларыстычныя даследаванні» мы лічым і важным, і цікавым, і актуальным.

Адзначым, што сёмы выпуск зборніка навуковых артыкулаў, захаваўшы традыцыйную маркіраванасць, у прыватнасці падзел на раздзелы, плюралізм у выказванні меркаванняў і выкарыстанні навуковых падыходаў, дэмакратызм у дачыненні да аўтараў, адзначаецца некаторымі асаблівасцямі. Напрыклад, пашырыўся раздзел, у якім змешчаны матэрыялы ўжо III Рэспубліканскага навукова-метадычнага семінара «Праблемы выкладання фальклору і этналогіі ў ВНУ і іншых навучальных установах», правядзенне якога традыцыйна бяруць на сябе фалькларысты кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Белдзяржуніверсітэта (загадчык – д.ф.н., прафесар Рагойша В. П.), супрацоўнікі вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору (загадчык – к.ф.н., дацэнт Марозава Т. А.) і члены студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі «Фалькларыстыка» (загадчык – к.ф.н., дацэнт Кавалёва Р. М.).

Рэдкалегія выказвае падзяку ў падрыхтоўцы сёмага выпуску «Фалькларыстычных даследаванняў» да выдання супрацоўніку кафедры тэорыі літаратуры Лынша В. І., супрацоўнікам вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору к.ф.н., дацэнту Марозавай Т. А., к.ф.н. Лук'янавай Т. В. і Атрошчанка Ю. Ю.

В. В. Прыемка

Раздзел 1

ФАЛЬКЛОР У КАНТЭКСЦЕ КУЛЬТУРЫ

Тамара Якіменка

БЕЛАРУСКАЯ КАЛЯНДАРНА-ПЕСЕННАЯ ЭПІКА Ў ЗАПІСАХ Р. ШЫРМЫ

Калекцыі Р. Шырмы, якія змяшчаюць запісы аўтэнтычных каляндарна-песенных узораў, адкрываюцца тэкстава-паэтычным зборам «Беларускія народныя песні, загадкі і прыказкі» (Мінск, 1947), знаходзяць змястоўны працяг у музычна-фалькларыстычным выданні «Г. Ширма. Двести белорусских народных песен» (М., 1958) і найбольш маштабную прэзентацыю ў цалкам «каляндарным» па матэрыяле 3-м томе чатырохтомніка «Беларускія народныя песні. Запіс Р. Шырмы» (Мінск, 1962) [1]. У святле вызначальных для беларускай навуковай школы рэгіянальна і арэалагічна скіраваных даследаванняў этнамузычнай культуры беларусаў, а таксама ў аспекце мелагеаграфічных і сістэмна-тыпалагічных сістэматык беларускага каляндарна-песеннага меласу выданні Р. Шырмы паўстаюць сапраўднай анталогіяй, у якой «песенны каляндар» і непасрэдна каляндарны музычны «слых» беларусаў раскрыты ў фундаментальным ахопе і найбольш тыповых праявах ад Пружаншчыны да Дзісненшчыны, Віленшчыны, Гродзеншчыны, Ваўкавышчыны, Наваградчыны, Сакольшчыны, узбярэжжа Нарэва, Беласточчыны, Стаўбцоўскай і Смалявіцкай Міншчыны. Акрамя цэласнай панарамы каляндарна-песенных тыпаў гэтай агромністай тэрыторыі (у яе межах - паўночна-заходняе Палессе, Панямонне, заходне-цэнтральнае Паазер’е і захад цэнтральнабеларускага рэгіёна), багацце паказаных у «каляндарнай анталогіі» Р. Шырмы веснавых, валачобных, юраўскіх, купальска-пятроўскіх, жніўных і дажыначных, яравых і восеньскіх, калядных паэтычных тэкстаў і напеваў ўвабрала ў сябе і такі магутны пласт вуснатрадыцыйнай культуры беларусаў, як песенная эпіка-каляндарная, паводле музычнага «азначвання» (М. Бахцін). За фактам яе руплівай фіксацыі не толькі выдатнае адчуванне «заглыбленасці», паводле выразу Р. Шырмы, беларускага народа ў сваю песенную творчасць [5, *122*], але і разуменне сутнаснага ў самой беларускай песенна-эпічнай традыцыі, неаддзельнасці

эпікі (як корпуса пададзеных у «ідэальных» канструкцыях эпічнай свядомасці, прыўзнятых над часам і прасторай паўсядзённасці музычна артыкуляваных расповедаў) ад карэннага каляндарна-песеннага рэпертуару, існавання яе разнастайных, паводле паэтычнага зместу, форм у складзе старажытнай земляробчай песеннасці як арганічнай і сакральнай часткі апошняй. Улучэнне каляндарна прымеркаваных песенна-эпічных артэфактаў у адпаведныя сезонныя і абрадавыя рубрыкі каляндарных збораў - знак ведання Р. Шырмам псіхалогіі носьбітаў беларускай этнічнай традыцыі, існасці іх «духоўнага характару», а таксама тыпу беларускай традыцыйнай культурнай ментальнасці. Дар далучанасці да гэтай таямніцы («кожны народ мае свой асаблівы духоўны характар, які знаходзіць найбольшае адбіццё ў яго песнях» [3, *14*]) даваў Р. Шырме магчымасць пісаць аб беларускім эпасе як «спакойным», «які плыве да сэрца велічнымі вобразамі» [4, *146*].

Спектр фарбаў, акрэсленых у характарыстыцы беларускага эпасу Р. Шырмам, выкрывае ў ім тое, што з'яўляецца безумоўна галоўным. Аднак колам пададзеных у яго «каляндарных» калекцыях песенна-эпічных наратываў гэты спектр істотна пашыраецца. Значная колькасць зафіксаваных збіральнікам эпічна тыпізаваных узораў аб'ядноўваецца міфалагічнымі, эсхаталагічнымі, гераічнымі, прыгодніцкімі, маральна павучальнымі, навелістычнымі паэтычнымі матывамі. З іх гераічныя расповеды ў адных выпадках маюць непасрэдныя паралелі з гераічнымі вобразамі абрадавых абходных віншаванняў кшталту шчадроўскага «Прыехаў князь із Кіева» або запісанага ў 1929 г. ад Зосі Карпюк (26 г). у в. Харкі Гарадзечанскай воласці Пружанскага павета каляднага «Там за рэчкаю, там за быстраю» з формай вepisode АБРБР і музычна-рытмавай фігурай 5-складовіка з зацягваннем 3-га складу [1, *173*], у другіх карэспандуюць з такім сама гераічным па паэтычным змесце валачобным, юраўскім, купальскім. Пры гэтым тое, як пададзены, да прыкладу, у валачобнай «Ой, на моры, на сінім Дунаі» [1, *28*] маладзец Андрэйка і яго казачны цуда-конь – верны памочнік асілку ў ягоным пошуку/здабыванні нявесты, сведчыць, што, акрамя гераічных, па-багатырску разгорнутых расповедаў, абрадавая эпіка беларусаў у сваёй «песенна-апавядальнай сістэме» (Ю. Смірноў) апіраецца і на корпус матываў з касмаганічна-міфалагічнай сімволікай, выкарыстоўвае сферу вобразаў, якая ў сваім сюжэтным разгортванні («Дунай-мора»,

«мост-кладка брускаваная», «семсот коней», «юнак-асілак») выразна праецыруецца на нейкі светастваральны міф. Паводле вядомай фармулёўкі Е. Меляцінскага, «пачаткавыя часы міфічнага перштварэння застаюцца фонам, рамкай апавядання ў архаічнай эпіцы («Калевала», «Эда», абхазская версія нарцкіх сказанняў, якуцкія і бурацкія паэмы і да т. п.), выступаюць у якасці старажытнейшых гістарычных паданняў у розных народаў» [3, *175*]. Б. Пуцілаў са спасылкай на У. Тапарова (Топоров В. Н. О ритуале: Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклоре и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 9–10) таксама адзначаў, што «ў фальклоры – і наўпрост, і асабліва апасродкавана – ўспрынята міфалагічнае падзяленне гісторыі свету на «хаос», перыяд «да пачатку», які характарызуецца адсутнасцю «існага», і перыяд тварэння «элементаў сусвету у кірунку ад агульнага і касмічнага да больш асобнага і чалавечага. ... Класічны эпас, – працягваў гэты даследчык, – (быліны да прыкладу) толькі эскізна нагадвае аб часах, якія папярэднічалі «сучаснаму»; яны звычайна падаюцца спакойнымі, нерухомымі, беспадзейнымі. З’яўленне героя (багатыра) ссоўвае гэту нерухомасць, насычае час падзеямі, дзеяннямі, барацьбой. Неправамерна было б прыпадабняць «перадэпічныя» часы хаосу, але што яны з’явіліся ў эпасе з аглядкай на міфалагічную «перадгісторыю», гэта несумненна»[3, *151*]. Несумненнай такая «аглядка» паўстае і ў занатаваным Р. Шырмам беларускім валачобным віншаванні, яго ідэі і структуры. Яна ж захоўваецца ў калядных абрадавых узорах, сярод якіх ужо названы «Там за рэчкаю, там за быстраю» [1, *№ 173*], а таксама запісаны ў 1928 г. ад Захвеі Хвораст у в. Шакуны Пружанскага павета «А ў гаспадара» [1, *№ 1671*]. Апошні ўтрымлівае ў сваёй форме канцавы рэфрэн-выгук *«Каляда»* (АБР) і характэрнае для калядных песень гэтых тэрыторый музычна-рытмавае распяванне 5-складовіка з зацягваннем 3-га складу. Разам з тым ён з’яўляецца своеасаблівым «зачынам» да калядных кшталту «Там за рэчкаю, там за быстраю» [1, *№ 173*], бо велічная, амаль біблейская карціна стварэння свету атрымлівае ў гэтых варыянтах «культурнага героя» – Іваньку, які *«стружа стрэланькі»* і пускае іх на *«Дунай»* да дзеўкі, каб тая гатавала *«тонкі падаркі»*. Касмічная ж панарама свету «да пачатку», якая пададзена ў калядным расповедзе Захвеі Хвораст [1, *№ 1671*], паўстае, дзякуючы свайму музычна-вербальнаму «азначванню», непасрэдным эпічным «перажыванием» касмаганічнага

міфа, актуалізуе міфалагічную ідэю гарманізацыі прыроднага космасу ў пераломны для каляндарнага і сонечнага цыкла калядны абрадавы час. Паказальна, што ў цэнтры мадэлі макракосму, як і ва ўсіх старажытных міфах, – Сусветнае дрэва (паводле паэтычнага тэксту, гэта вішанька, што стаіць у гаспадара пасярод двара, на якой гарыць свечачка, з якой *«ўпала іскарка»*, *«з тае іскаркі стала ядзерка»*, *«з таго ядзерка стала возера»*, *«а ў тым возеры сам Бог купаўся»*).

Запісы з каляндарных калекцый Р. Шырмы паказваюць, што, акрамя міфалагічных песенна-эпічна тыпізаваных наратываў, узнаўленне якіх аказваецца для традыцыйных носьбітаў важным па сутнасці ва ўсіх сезонных перыядах, у абсягах каляндарнай музычна-стылявой тыпізацыі і ўласна інтанацыйных «азначванняў» знаходзяцца і рэпрэзентатыўныя для культуры беларускага «народнага хрысціянства» вуснатрадыцыйныя рэцэпцыі «кніжных» духоўных вершаў і псальмаў. Выразны прыклад - «Даўно, даўно тое было» з сюжэтам «Юр’я і Цмок», занатаваны Р. Шырмам у 1929 г. ад Зосі Карпюк з в. Харкі Пружанскага павета і пададзены ў раздзеле «Вяснянкі» [1, *№ 61*]. Яшчэ больш шырока ўлучана ў каляндарны цыкл сфера балад – цэнтральне звяно ў сістэме песеннай эпікі і песенна-апавядальным фальклоры беларусаў. Ярка спецыфічная матыўным і сюжэтным фондам, гэтая сфера ў запісах Р. Шырмы паўстае ў значнай сваёй частцы як прыналежная менавіта да сакральнага каляндарнага кола. Каляндарнымі па функцыянальнай і інтанацыйнай ідэі з’яўляюцца многія пададзеныя Р. Шырмам песенныя расповеды з баладна арганізаваным сюжэтам. Яны ёсць сярод веснавых («малойчык, закляты ў явар» [1, *№ 7*], «дачка-птушка» [1, *№ 8*], «дзяўчына заснула ў чоўне, хлопцы спіхнулі яе ў мора на пагібель» [1, *№ 21*]), валачобных («адгадаеш − персцень атрымаеш» [1, *№ 22*], «паненка згубіла пярсцёнак» [1, *№36, 42, 43,44, 46, 48, 56*]), юраўскіх («дзяўчына-ваяк» [1, *№ 60*], «хлопец гіне за дзяўчыну» [1, *№ 62*]), купальскіх і пятроўскіх («брат сватаецца да сястры» [1, *№ 72*], «хлопец гіне за дзяўчыну» [1, *№ 69*]), у раздзелах «Жніво і дажынкі» («таямнічае знікненне жонкі» [1, *№ 99*], «сястра ўтапілася» [1, *№ 102*], «ваўкі-нянькі», «муж-Дунай» [1, *№ 106*]), «Яравое жніво і восень» («дзяўчына і казак» [1, *№ 151*]). У іх паэтычных тэкстах нямала матываў міфалагічнага зместу, а таксама такіх, дзе прасочваюцца сляды старажытных татэмістычных («ваўкі-нянькі» [1, *№ 106*]) і раслінных культаў (найбольш зеляніны). Сюжэты захоўваюць імкненне мадэляваць канфлікты надзвычайнай напружанасці і сілы,

даюць распрацоўку сітуацый, у цэнтры якіх лёс дзяўчыны-бяглянкі («А на моры дзяўчыніца бель бяліла» [1, *№ 21*]), дзяўчына-ваяк («Ды заказалі на вайну» [1, *№ 60*], дачка-птушка («Аддаў бацька дачку замуж» [1, *№ 8*]), інцэст [1, *№ 72*], сакральны і шматсемантычны матыў закляцця (свякроў ператварае нявестку ў бярозку «Не сячы, мой татухна, пры дарозе бярозы» [1, *№ 102*]; сын, які не паслухаў бацьку і парушыў яго загад, становіцца яварам «Быў у бацькі адзін сын» [1, *№ 7*]).

Уражвае раскрытая Р. Шырмам разгрупаванасць эпікі ў каляндарна-песенным цыкле, устойлівасць захавання розных яе тэматычных груп і форм у песенным рэпертуары ўсіх абследаваных ім мясцовасцей, неаддзельнасць гукавых кадыфікацый ад кадыфікацыі ўласна абрадавых, прынцыпова сугестыўных і сігнальных па меласу каляндарных артэфактаў. Поруч з паказаным у запісах Р. Шырмы цыклізмам функцыяніравання каляндарна прымеркаванай песеннай эпікі, магутнасць яе сувязей з каляднымі, валачобнымі, юраўскімі, купальскімі, жніўнымі, восеньскімі песеннымі тыпамі дазваляе бачыць у гэтым тэндэнцыі яе музычнай тыпізацыі праяву «каляндарнасці модуса» (З. Мажэйка) ўсяго беларускага этнапесеннага вопыту, непаўторнасці яго фундаментальнай структуры, у якой канстанты этнічнай традыцыі і яе генетычная памяць. Невыпадкова Р. Шырма з такой настойлівасцю падкрэсліваў, што «трэба прывесці ў парадак нашу спадчыну, тое, што было запісана і ляжыць цяпер мёртвым капіталам. … Да гэтых часоў з захапленнем чытаюць казкі «Тысяча і адна ноч». Наш беларускі матэрыял па сваіх мастацкіх якасцях ніколькі не ніжэйшы. ... Нашы вучоныя, паэты і пісьменнікі павінны прывесці беларускі эпас у парадак. Калі ёсць «Калевала», калі ёсць эпас каўказскіх народаў, трэба, нарэшце, прывесці ў парадак і наш беларускі эпас» [6, *158-159*].

Літаратура

1. Беларускія народныя песні: у 4-х т. Т. 3 / запіс Р. Шырмы. Мінск, 1962.

2. *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпроса: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963.

3. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура; In memoriam. / Б. Н. Путилов. СПб., 2003.

4. *Шырма Р.* Ад аўтара запісаў // Шырма Р. Песня – душа народа: З літаратурнай спадчыны / прадм. Н. Гілевіча; уклад., камент. і бібліягр. В. Ліцвінкі. Мінск, 1976.

5. *Шырма Р.* Беларуская народная песня // Шырма Р. Песня – душа народа: З літаратурнай спадчыны / прадм. Н. Гілевіча; уклад., камент. і бібліягр. В. Ліцвінкі. Мінск, 1993.

6. *Шырма Р.* Мае заўвагі // Шырма Р. Песня – душа народа. Мінск, 1976.

7. *Шырма Р.* Прадмова да зборніка «Беларускія народныя песні» // Шырма Р. Песня – душа народа. Мінск, 1976.

Настасся Вікторчык

ПЛЁН ЗБІРАЛЬНІЦКАЙ І ПУБЛІКАТАРСКАЙ ДЗЕЙНАСЦІ Р. ШЫРМЫ Ў БЕЛАРУСКІМ КАМПАЗІТАРСКІМ ВОПЫЦЕ XX ст.

Постаць Рыгора Раманавіча Шырмы, выдатнага грамадскага дзеяча, асветніка, публіцыста, фальклорыста-збіральніка, харавога дырыжора, – знакавая у гісторыі беларускай музычнай культуры. Плёнам руплівай працы Шырмы па збіранні скарбаў душы народа, якую ён заўсёды бачыў у песне, агорнуты вялізны пласт беларускай кампазітарскай творчасці XX ст. [1].

Менавіта праз народную песню Шырма імкнуўся прывіць любоў да беларускай музыкі, беларусаў і да беларускасці ўвогуле. Ён лічыў, што народная песня – падмурак для развіцця музыкі, бо «адзначаецца задушэўнай меладычнасцю і высокай паэзіяй» [5, 12]. Шырма заўсёды падкрэсліваў і ганарыўся тым, што да беларускай народнай песні звярталіся выдатныя еўрапейскія кампазітары – слынныя майстры музыкі М. Глінка, С. Манюшка, М. Карловіч, А. Грачанінаў.

Як сапраўдны мастак і маэстра, Шырма заўсёды жадаў, каб беларуская песня гучала з вялікай сцэны. Менавіта таму ён імкнуўся прыцягваць розных кампазітараў да апрацоўкі запісаных ім песень, публікаваць іх ў зборніках, скіраваных як да аматараў, так і прафесіяналаў. Сярод кампазітараў, якіх Шырма яшчэ ў давераснёўскі перыяд сваёй дзейнасці натхніў на работу з беларускімі мелодыямі, – К. Галкоўскі, А. Грачанінаў, А. Кошыц, М. Гайваронскі.

З К. Галкоўскім Шырма пазнаёміўся ў 1928 г. у Вільні, калі той выкладаў музыку ў Віленскай беларускай гімназіі і кіраваў пастаноўкай гімназічных музычных спектакляў. Разам з Галкоўскім Шырма арганізаваў у гімназіі канцэрт славянскай песні, які пакінуў на слухачоў незвычайна моцнае ўраджанне. Менавіта пасля гэтага канцэрта, па словах Шырмы, аб беларускай песні «загаварыла не толькі беларуская проза» [5, *87*]. На гэтым супрацоўніцтва паміж імі

не скончылася: Шырма далучыў кампазітара да далейшай работы з беларускімі мелодыямі. Вядома, што, пачынаючы з 1928 г., Галкоўскі зрабіў 54 гарманізацыі для невялікага мяшанага хору, 17 для вялікага, тры для мужчынскага, тры для жаночага («Ды хто, ды хто па цёмным лесе гукае» – вясельная песня сіраце, «Чорны вочкі, пара спаці» для сола і хору, «Ходзіць пава па вуліцы» для мяшанага хору, «Ой белая бярозанька» для мужчынскага хору, «А ў гаспадара» і інш.), 22 песні-сола з фартэпіана пераважна для высокага голасу (сярод якіх «Ой, за ліхімі, за маразамі», «Ой, на гары, па даліне галубы лятаюць») і дзве народныя сюіты «Дуда» і «Каханне».

У 1932 г. Рыгор Раманавіч пачаў творчае супрацоўніцтва з А. Грачанінавым, які на той час жыў у Парыжы. Знаходжанне Шырмы ў далёкай ад сталіцы Францыі Вільні не перашкодзіла сяброўству мастакоў. У сваёй кнізе «Маё музычнае жыццё» (Парыж, 1934) Грачанінаў адзначыў, што яшчэ працуючы ў створанай у 1901 г. М. Янчуком музычнай камісіі Этнаграфічнага аддзела пры Таварыстве аматараў прыродазнаўства, антрапалогіі і этнаграфіі пры Маскоўскім універсітэце, ён меў магчымасць пазнаць песні ўсіх народаў Расеі, з якіх асабліва палюбіў беларускія.

На гэтым фоне зацікаўленасць кампазітарам прапановамі Шырмы і дасланымі ім мелодыямі здаецца невыпадковай. У лісце да Рыгора Раманавіча Грачанінаў піша: «Беларуская народная творчасць мяне захапляла і захапляе… Многія песні вашага запісу мне надта падабаюцца, і я ахвотна буду над імі працаваць».

Для мяшанага хору Грачанінаў апрацаваў песні «Перапёлка», Раёк», «Перад Пятром», «Чаму селязень», «Не кур, не вей, мяцеліца», «Ішла каляда», «Ой, куры, куры», «Ці ў полі не каліна была», «Памру, памру, маці», «Конь бяжыць, зямля дрыжыць». Хоры «Кукавала зязюлька», «Зялёны гай» і «Ой, гыля, гыля, гусі» кампазітар прысвяціў Шырму. Акрамя гэтага, кампазітарам напісаныя песні для голасу з акампанементам фартэпіяна: «Зазвінела пчолка», «Доля», «Вяснянка», «Купалінка», «Калыханка», «Зязюля». На тэму калядкі з Пружанскага павета Грачанінаў напісаў п’есу для скрыпкі «Souvenir de la Russie Blanche» («Дар Белай Русі»).

У кастрычніку 1934 г. кампазітар напісаў новыя беларускія творы: «Беларуская рапсодыя» для сімфанічнага аркестра, дзесяць папулярных народных песень для сола-спеву і фартэпіяна: «Ва Іардані», «Ой, рана, рана куры запелі», «Шчодры вечар», «Ой ты, горушка

мая», «Ой, не вылятай, сіва зязюлька», «На дварэ дожджык», «Там, каля млына», «Ой, пайду я лугам, лугам», «Ды шчука рыба ў моры». Тры беларускія народныя песні для мяшанага хору былі апрацаваныя у 1937 г.: «Кукавала зязюлька», «Зялёны гай», «Ой, гыля, гыля, гусі, вадою».

Украінскіх кампазітараў А. Кошыца і М. Гайваронскага, якія жылі ў Нью-Йорку, да апрацоўкі беларускіх народных песень Шырма далучыў у 1938 г. Пяру прафесара, харавога дырыжора, кампазітара А. Кошыца належаць гарманізацыі калядак «Там за садамі», «Прасвятая Марыя», валачобнай «Лугам зеляненькім». Трынаццаць апрацовак для мяшанага хору і пяць для жаночага зрабіў М. Гайваронскі: «Ой, выйшла маці», «Ой загуду», «Лявоніха», «Ой, гукнула сыраежка», «Ой, у полі дзве птушачкі», «Як пайшоў Мікола», «Ой, ляцелі ды два галубочкі», «О-ю-ля-лю», «Гэй, паехаў сын Даніла» і інш.

У 1939 г. у змешчаным у часопісе «Беларускі летапіс» артыкуле «Да гісторыі працы над беларускай песняй» Шырма напісаў аб работах Кошыца і Гайваронскага: «Слухаючы іх, нават не знаючы тэксту, мы ведаем, што гэта звіняць валачобнікі або пяюць каляднікі, мы радуемся на дажынках, калі жняя дзякуе богу за багатыя плёны, сумуем з сіратой над магілай маткі. Ад кожнай песні іхняе вее подыхам свежага паветра нашых лясоў і ніваў, чуецца пах сенажацяў, абмытых рачнымі хвалямі» [5, *109-110*].

Нотныя выданні давераснёўскага перыяду былі вынікам плённага супрацоўніцтва Шырмы з усімі названымі вышэй кампазітарамі. Першым быў выдадзены зборнік «Беларускія народныя песні» (Вільня, 1929), у які ўвайшлі 34 апрацоўкі для хору беларускіх песень, запісаных пераважна Шырмам і апрацаваных па яго ініцыятыве К. Галкоўскім, М. Анцавым і Ф. Уладзімірскім. Потым, у 1932, 1933, 1936-38 гг., у розных нумарах «Летапісу ТБШ» (апошні са снежня 1936 г. пачаў выходзіць пад назвай «Беларускі летапіс») Шырма зрабіў публікацыі апрацовак К. Галкоўскага, А. Грачанінава, А. Кошыца, Ф. Уладзімірскага, А. Нікольскага, М. Гайваронскага [2]. Але лінія апрацовак беларускіх народных песень на гэтым не скончылася. У творчасці беларускіх кампазітараў яна мела працяг і ва ўсёй другой палове XX ст., а таксама ў наш час.

Вельмі важным крокам да творчай садружнасці стала ўзаемная цікавасць, якая даволі хутка перарасла ў сяброўства, паміж Р. Р. Шырмам і А. В. Багатыровым. Шырма вельмі захапляўся яго творамі,

заўсёды быў рады поспехам кампазітара, талент якого вельмі высока шанаваў. У адным з лістоў сябру Шырма напісаў: «У нашым садзе заквітнелі прыгожыя агавы. Не гневайцеся, калі назаву імёны іх: гэта Багатыроў і Танк» [4, *31*].

У гродзенскі перыяд творчай дзейнасці Р. Шырмы (1944-1951 гг.) запрашэнне да творчасці з выкарыстаннем песеннага матэрыялу было лейтматывам усіх лістоў Шырмы да Багатырова. Супрацоўніцтва кампазітара з капэлай Шырмы дало вялікі плён: большасць харавых багатыроўскіх твораў напісана для капэлы Шырмы. На думку вучня Багатырова В. А. Войціка, манера і стыль капэлы Шырмы нават паўплывалі на манеру харавога пісьма кампазітара.

Багатыроў зрабіў для хору Шырмы апрацоўкі беларускіх народных песень «Сівенькі галубчык», «Салавейка, пташачка маленька», «Дбай, матуля, дбай», «Спіўся казак, спіўся», «А ў агародзе верба расла», «Люблю наш край», «Ты дубочак зеляненькі», «Што то за хлопец», «Камары гудуць», «Ой, з-пад лесу», «Вішанька», «Сядзіць голуб на дубочку», «Паздароў, божа, майго мілага» і інш.

Вяршыняй у сэнсе выкарыстоўвання народнай песні ў кантатна-аратарыяльным жанры стала напісаная ў 1967 г. кантата А. Багатырова «Беларускія песні» для салістаў (тэнар, бас), мяшанага хору і сімфанічнага аркестра ў сямі частках [1]. Шлях да кантаты быў пракладзены шляхам творчага станаўлення кампазітара, з’явіўся вынікам шматгадовага захаплення, не без уплыву Шырмы, апрацоўкамі народнай песні. Паводле выказвання Г. Куляшовай, «Беларускія песні» адчынілі «небывалы па шырыні ахопу зварот кампазітараў да фальклору», былі «першай беларускай фальклорнай кантатай», напісанай у «традыцыях нацыянальнага эпасу», і адкрылі з’яву, якая ў 1970 – 1980-я гг. атрымала назву беларускай «неафальклорнай хвалі» [3, *91*].

Вобразнай, меладыйнай, тэкставай крыніцай амаль усёй кантаты сталі шэсць песень, запісаных Шырмам і змешчаных ім у першых трох тамах «Беларускіх народных песень»: «Зашумела сасонушка», «Ой, не вылятай», «А ў полі азярэчка», «Ой, выходзіць цемна хмара», «Там дзе круты явар ўецца», «Зялён гай».

Фальклорныя традыцыі, якія былі ўзрошчаны супрацоўніцтвам Шырмы і Багатырова, знайшлі свой працяг у вакальна-сімфанічнай творчасці маладых кампазітараў 1970-х гг., у тым ліку ў творчасці В. Войціка. Першыя спробы Войціка па апрацоўцы народных песень,

запазычаных са зборнікаў Шырмы, адбыліся пад кіраўніцтвам Багатырова, у класе якога вучыўся кампазітар. Студэнтам асісентуры-стажыроўкі Маскоўскай кансерваторыі Войцік ізноў звярнуўся да беларускіх народных песень, запісаных Шырмам. Рэкруцкія, салдацкія і казацкія песні, змешчаныя ў другім томе фундаментальнай працы Шырмы, натхнілі кампазітара на стварэнне кантаты «Казацкія песні» для салістаў, мяшанага хору і ўдарных (прысвечана Шырме).

Кантата складаецца з пяці частак, якія ўзнаўляюць сцэны з жыцця народнай вольніцы, пралога і эпілога: «Пралог» («Зялёная ды дуброванька), «Дождж ідзе, дождж», «І туды гара, і сюды гара», «Барабаны б'юць», «Прытулюся да дубочка», «Ой, пяць, братцы, пяць», «Эпілог» («Маладая ды ўдованька»).

Шырма, безумоўна, належыў да тых творцаў, якія сваім уласным прыкладам адданасці Беларусі і любові да яе песеннай «душы» натхнялі на тое ж сваё акружэнне. Таму тэма вывучэння ролі Р. Шырмы ў творчым вопыце кампазітараў Беларусі ХХ ст. не проста важная, але і надзвычай актуальная для раскрыцця ўнутраных механізмаў разгортвання беларускага кампазітарскага працэсу, разумення яго пабуджальных фактараў і глыбінных сіл.

Кожнай праявай сваёй творчай дзейнасці Шырма рабіў намаганні для таго, каб беларуская музыка «выйшла ў шырокі культурны свет». Як і Ф. Багушэвіч, прадмовай якога да «Дудкі беларускай» закладалася ідэя шанавання беларускай мовы, Шырма сваім клопатам пра збіранне песні, публікацыю яе і ў тым натуральным і жывым выглядзе, у якім яна існуе ў вусных беларускіх спевакоў, і ў выглядзе шматлікіх апрацовак для хору рэалізоўваў ідэю захавання мовы музычнай, яе жанравага багацця як найвялікшай каштоўнасці беларускай спадчыны.

Літаратура

1. *Антоневич В.* Белорусская музыка ХХ века: композиторское творчество и фольклор / уч. пособие. Мінск, 2003.

2. *Варфоломеева Т.* Григорий Ширма // Белорусская этномузыкология: очерки истории (XIX-XX в.); под ред. З. Можейко. Минск, 1997. С. 123-145.

3. *Кулешова Г.* Белорусская кантата и оратория. Минск, 1987.

4. *Соломаха Е.* А. В. Богатырев в зеркале чужих писем // Анатолий Васильевич Богатырев. Личность. Творец. Учитель: сборник документов и статей (по материалам науч. конф. к 90-летию со дня рождения В. А. Богатырева / Минск, 20 ноября 2003 г.). Минск, 2005.

5. *Шырма Р.* Песня – душа народа: З літаратурнай спадчыны / прадм. Н. Гілевіча; уклад., камент. і бібліягр. В. Ліцвінкі. Мінск, 1993.

Таццяна Бярковіч

ГУЛЬНЯВЫЯ ПЕСЕННЫЯ НАПЕВЫ Ў «БЕЛАРУСКІХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ» Р. ШЫРМЫ

Месца, якое займаюць гульнявыя песенныя дзеі і напевы ў структуры музычна-фальклярыстычнай спадчыны Р. Шырмы, сведчыць аб іх як адной з стрыжнёвых з’яў у сістэме беларускай этнапесеннай культуры. Падыход Р. Шырмы да паказу гульнявых напеваў нароўні з іншымі песеннымі жанрамі адлюстроўвае разуменне ім глыбінных законаў традыцыйнай музычнай культуры. Адным з такіх фундаментальных уяўленняў у дачыненні функцыянальнасці напеваў з’яўляецца характар часавай цыклізацыі. Што тычыцца гульнявых форм, то вызначальным выступае фактар замацаванасці іх за пэўным каляндарным сезонам ці святам, які ўплывае на ступень устойлівасці гульнявых напеваў у прасторы і часе музычнай традыцыі. Сістэмную абумоўленасць гульнявых праяў этнапесеннай культуры беларусаў *каляндарным модусам мыслення* яе носьбітаў (З. Мажэйка) раскрываюць узоры, якія былі ўключаны Р. Шырмам у трэці – «каляндарны» – том збора «Беларускія народныя песні» (Мінск, 1962) [1]. Згрупаваныя ў раздзеле калядных, яны рэпрэзентуюць некалькі асноўных класаў абрадавых і пазаабрадавых гульнявых песенных форм у каляндарна-земляробчай традыцыі Беларусі.

Як вядома, перыяд зімовага сонцаварота ў традыцыйнай культуры беларусаў адзначаны замацаванасцю за ім самых яркіх у музычным плане абрадавых гульняў і прадстаўленняў. Гэтую заканамернасць выразна адбівае збор Р. Шырмы, у «калядным» раздзеле якога змешчаны песенныя ўзоры гульнявых дзей «Ваджэнне казы», «Жаніцьба Цярэшкі» і прымеркаваных да каляднага часу песенных карагодных гульняў «Едзе, едзе Жалімон», «Яшчар», «Вутка йдзе», «Грушка».

Існасным для раскрыцця музычнага (інтанацыйнага і рытмавага) зместу гульнявых напеваў, змешчаных у дадзеным томе, выступае не толькі часава-функцыянальны складнік, але і тэрытарыяльная (рэгіянальная) прыналежнасць той ці іншай з’явы гульнявой культуры. Геаграфію пададзеных у зборы песенных фіксацый адлюстроўваюць запісы, зробленыя Р. Шырмам на ўсёй тэрыторыі былой Заходняй Беларусі. У полі ўвагі збіральніка апынуліся, такім

чынам, песенна-гульнявыя дзеі, якія ў розным аб'ёме прадстаўлены на заходнебеларускіх тэрыторыях (апошнія суадносяцца па сучасных этнамузыказнаўчых сістэматыках з заходнімі тэрыторыямі Беларускага Паазер'я і Беларускага Палесся, асноўным масівам Беларускага Панямоння і, часткова, цэнтральнабеларускім масівам).

Пры ацэнцы навуковай значнасці «Беларускіх народных песень» як «самага музычна дакладнага з "слыхавых" зборнікаў» [2, *143*], беларускія этнамузыколагі асобна падкрэслівалі вялікую ступень адэкватнасці, з якой у ім раскрываецца не толькі жанравы склад каляндарных узораў рэгіёна, але іх удзельная вага ў мясцовай песеннай традыцыі [2, *142*].

Гэтае назіранне Т. Варфаламеевай выдатна пацвярджаюць прыведзеныя ў раздзеле «калядных» напевы «Жаніцьбы Цярэшкі», якія пераважаюць сярод гульнявых узораў і па колькасці меладыйных версій (усяго пададзены чатыры нотных транскрыпцыі), і па разгорнутасці, распрацаванасці паэтычна-тэкставага іх увасаблення. Усе яны фіксаваліся Р. Шырмам у заходнім Паазер'і, у мясцовасцях, якія ўваходзяць у заходнюю частку арэала «Жаніцьбы Цярэшкі», – Мядзельшчыне, Міёршчыне (Дзісеншчыне), Пастаўшчыне. Напевы маюць у сваёй аснове некалькі гульнявых мадэлей. Рухавасцю, гнуткасцю, меладыйнай вытанчанасцю адзначаны напеў «Цярэшка, бяда, бяда» № 187 (запісаны ад Міхася Шуманскага ў в. Пераброддзе Міёрскага раёна ў 1940 г.). Ён фарміруецца на аснове парнага спалучэння і чаргавання дзвюх меладыйных фраз (AABB), першая з якіх мае вярчальны контур, а другая ўтвараецца сыходным «прабегам» ад II ступені ладавага комплексу да субквартавага тону. Блізкасць да яго песеннага ўзору «Цярэшка, чаху, чаху» № 190 (запісаны ад Язэпа Драздовіча ў Вільні ў 1932 г.) можа быць патлумачана паходжаннем з гэтых жа тэрыторый (каменціраваны «песня з-пад Дзісны»). Новую мадэль меладыйнага фарміравання ілюструе напеў «Пасядзі, дзедка, у кутку» № 188 (запісаны ад кабет в. Ласіца Пастаўскага павета ў 1934 г.). Аснову гульнявога дзеяння складае ў ім варыянтная паўторнасць меладыйнай фразы ў межах формы AAA_1A з падкрэсленым закругленнем. Апошняя меладыйная версія напева-«цярэшкі» («Цярэшка, Цярэшанька», № 189, запісана ад Міхася Давідовіча ў м. Мядзель) вызначаецца лапідарнасцю формы AA_1, аднак захоўвае галоўную спружыну гульнявых напеваў – папераменнае падкрэсліванне I і V тонаў-апор.

У параўнанні з прыведзенымі ўзорамі «Жаніцьбы Цярэшкі», якія сведчаць аб знаходжанні ў зоне актыўнага яе бытавання, напеў «Ваджэння Казы» – адзінкавы ў калекцыі Р. Шырмы – усім комплексам сваіх музычных характарыстык пацвярджае выключанасць з тэрыторыі найбольш шчыльнага пашырэння гэтай рытуальнай дзеі і падпарадкаванасць закону мясцовай песеннай сістэмы. У напеве «Ой, ну, ну, каза» з в. Лявонавічы Нясвіжскага павета (запісаны ад Алены Верамейчык у 1928 г.) адзнакі палескага каляднага песенна-гульнявага тыпу «каза» паўстаюць у значна трансфармаваным выглядзе. На першы план у ім выходзіць рытмавая ўраўнаважанасць, закругленасць, чаму спрыяе доўгі вытрыманы гук на 5 складзе «каляднай» рытмафігуры.

Не менш значным з'яўляецца фактар мясцовай традыцыі і пры разглядзе пазаабрадавых гульняў, замацаваных за калядным перыядам. Тым больш, што ў зборніку яны пададзены трыма ўзорамі, запісанымі Р. Шырмам у 1931 г. у в. Яцкава Валожынскага павета ад адной спявачкі – Параскі Барысіхі, якая, відаць, была неардынарнай асобай, чуйнай да гульнявага свету фальклорнай культуры. Усе песенныя ўзоры былі каменціраваны як «калядная гульня» і суправаджаліся разгорнутымі апісаннямі гульнявага дзеяння. На жаль, гульня «Яшчар» пададзена ў зборніку толькі ў выглядзе песеннага тэксту. Магчыма, Р. Шырма палічыў яе напеў надта простым і таму нявартым апублікавання? Калі зыходзіць з вядомых нешматлікіх песенных фіксацый «Яшчара», то гэта верагодна. Для двух астатніх песенных узораў («Едзе, едзе Жалімон» і «Вутка йдзе») уласціва меладыйная гнуткасць, закругленасць, рытмавая кампліментарнасць кароткіх і доўгіх працягласцей, перавага дэкламацыйнасці і пры гэтым аднолькава дзейсныя рухальная аснова і распяванне. Такім чынам, рытма-інтанацыйны змест гэтых напеваў цалкам вызначаецца карагодна-гульнявым модусам, які выступае дамінантным у мясцовай каляднай традыцыі.

У сістэме карагодных гульняў знаходзіцца таксама дзіцячая гульня «Грушка» (запісана ад Аляксандра Шыдлоўскага ў в. Ліпкі Смаргонскага раёна ў 1960 г.). Яе напеў і песенны тэкст змяшчаюцца напрыканцы каляднага раздзела трэцяга тома «Беларускіх народных песень» Р. Шырмы, аднак аднесенасць да каляднага перыяду не акцэнтуецца ў спецыяльным каментарыі. Гэтая гульня, пры тым, што яна не належыць да разраду гульняў моладзі шлюбнага ўзросту,

як «Яшчар» ці «Жалімон», захоўвае ўласцівую многім калядным гульням канстантную рысу – абавязковасць выпрабавання. Калі ў «Яшчары» дзяўчыны павінны выпрасіць (выплакаць) свой вянок, то ў гульні «Грушка» той, хто стаіць у сярэдзіне круга, павінен рабіць усё, аб чым гаворыцца ў песні, – танцаваць, скакаць, кружыцца. Выпрабаванне дасягае кульмінацыі, калі *«<…> усе дзеці набліжаюцца да "грушкі", каб ушчыпнуць, і хуценька уцякаюць, а "грушка" ловіць каго-небудзь з дзяцей <…>».* Прырода музычнай знакавасці такіх гульнявых з'яў традыцыйнай культуры, як «дарослая» і «дзіцячая» гульня, аказваецца глыбінна абумоўленай сінкрэтызмам уяўленняў, якія ў калядны перыяд набываюць усёабдымны касмаганічны маштаб. У напевах аграрнай, паводле песеннай вобразнасці, «Грушкі» і міфалагічнага «Яшчара» прасочваецца апора на аднолькавы музычны сімвалічна-знакавы комплекс, заснаваны на рытмаінтанацыйнасці руху-шэсця (6+4). Кожная гульня мае двухчасткавую, апазіцыйную па сваім дзейсным і музычна-знакавым напаўненні будову, у якой першая частка ўвасабляе гармонію Сусвету, а другая становіцца сімвалічным разбурэннем гэтай гармоніі і перажываннем хаосу, неабходнага для ўсталявання новага Космасу.

Літаратура

1. Беларускія народныя песні: у 4 т. Т. 3 / запіс Р. Шырмы. Мінск, 1962.

2. *Варфоломеева Т.* Григорий Ширма // Белорусская этномузыкология: Очерки истории (XIX–XX вв.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; под ред. З. Можейко. Минск, 1997.

Валерый Белакурскі,
Жанна Белакурская

НАРОДНАЯ МУДРАСЦЬ У КАНТЭКСЦЕ ФІЛАСОФСКАГА СВЕТАПОГЛЯДУ ЯКУБА КОЛАСА

Выраз «народная мудрасць» атрымаў у наш час дастаткова шырокае распаўсюджанне. Яго можна сустрэць у розных друкаваных выданнях, пачуць на палітычных форумах, навуковых канферэнцыях, а таксама ў бытавых зносінах. Паралельна з ім існуе цэлы шэраг сінанімічных выразаў, такіх, напрыклад, як «старажытная мудрасць», «біблейская мудрасць», «усходняя мудрасць» і г. д., у якіх слова «мудрасць» выступае родавым паняццем. Аднак для раскрыцця ўсёй глыбіні паняцця «народная мудрасць» недастаткова проста-

га яго супастаўлення з іншымі вызначэннямі. Неабходна ўлічваць, найперш, тое, што тэрмін «народ», які ўваходзіць у дадзены тэрмін, таксама патрабуе дакладнага вызначэння.

Як вядома, аб народзе можна рабіць высновы ў гістарычным, дзяржаўна-прававым, маральна-этычным і іншых дачыненнях. Напрыклад, у выразе «беларускі народ» засяроджваецца ўвага на людзях адной этнічнай прыналежнасці; выраз «гераічны беларускі народ» ужо сведчыць аб яго слаўным мінулым; словазлучэнне «многа народу» канстатуе аб значнай колькасці людзей без якіх-небудзь якасных характарыстык. «Тлумачальны слоўнік беларускай мовы» падае наступныя вызначэнні паняцця «народ»: 1. Насельніцтва якой-небудзь краіны, дзяржавы. 2. Нацыя, нацыянальнасць, народнасць. 3. Асноўная працоўная маса насельніцтва. 4. Людзі [2, *300-301*]. Асаблівай увагі, на наш погляд, заслугоўваюць другое і трэцяе азначэнні, паколькі менавіта яны выступаюць галоўнымі ў фарміраванні лагічнай і сэнсавай асновы тэрміна «народная мудрасць». Гэта абумоўлівае неабходнасць разглядаць народную мудрасць у цеснай сувязі з нацыянальнымі асаблівасцямі і культурай працоўных мас. Разглядаючы народ як суб'ект традыцыйнай культуры, трэба падкрэсліць, што гэтым суб'ектам у гістарычнай рэтраспектыве выступала пераважна сялянства. Менавіта сялянства стварыла магутныя пласты розных жанраў вуснай творчасці, у якіх не толькі адлюстраваліся утылітарна-практычныя бакі дзейнасці вясковага працаўніка, але і выразна заяўляла аб сабе народная мудрасць у цеснай сувязі з нацыянальнымі асаблівасцямі і культурай працоўных мас. Народная мудрасць, такім чынам, уяўляла сабой склад важных жыццёвых правіл, якія тычыліся ўсяго універсуму існасці чалавека і ніколі не гублялі сваёй каштоўнасці. Тым самым яна не толькі засяроджвала ўвагу чалавека на галоўным у эмпірычнай штодзённасці, але таксама давала магчымасць убачыць цэлае і сэнс за мрояй дыскрэтных з'яў і падзей, пранікнуць у дыялектычную супярэчлівасць сусвету. Гэта адбывалася дзякуючы здольнасці народнай мудрасці рухацца шляхам супастаўлення розных з'яў, вылучаць у іх з дапамогай абстрагавання агульныя прыкметы і адбіраць галоўнае, што адлюстравалася ў шматлікіх народных выслоўях, такіх, напрыклад, як *«скоры поспех людзям на смех», «мера ўсякаму дзелу вера»* і інш.

Філасофскі светапогляд Я. Коласа фарміраваўся ва ўмовах цеснай сувязі з сялянскім жыццём ва ўсіх праявах яго духоўнага і матэры-

яльнага існавання. Тое, што Колас любіў і цаніў фальклор, пацвярджаюць многія факты, але галоўнае сведчанне ўвагі пісьменніка да яго – вялікая колькасць народных прыказак, жартаў, прыведзеных і апрацаваных Коласам у сваіх творах.

Спрадвечныя думкі беларускага сялянства аб злучнасці быцця і небыцця, бясконцасці свету, аб здольнасці прыроды адчуваць, аб чалавеку, сэнсе яго жыцця былі вельмі блізкімі Коласу, які вучыўся ў народа. Менавіта дзякуючы гэтаму ён ствараў сваю непаўторную карціну свету. У адрозненне ад карціны свету прафесійнага філосафа, яна ўяўляла сабой не сухую паслядоўнасць філасофскіх катэгорый, якія перарастаюць у нейкую адарваную ад зямлі абстрактную сістэму, а «вялікую алгебру метафар», сэнсавобразаў, цесна звязаных з рэальным жыццём народа. Філасофія Коласа – філасофія, заключаная ў вобразе, гэта адчутыя і перажытыя адкрыцці розуму як у прыродна-касмічным універсуме, так і ва універсуме душы чалавека. Ідучы сваім непаўторным шляхам у мастацкім спасціжэнні свету, Колас выразна заяўляе аб сабе як мысліцель:

Я не зайдрошчу тым з вас, брацці,
Каго спрадвечныя закляцці
Не парушалі, не тапілі
І цяжкім каменем не білі [1, VI, *242*].

«Спрадвечныя закляцці» – гэта запытанне чалавека аб гранічных асновах існасці, такіх, як Бог, Душа, Свабода, Сумленне, Ісціна. Усе яны належаць да сферы метафізічнага – вотчыны прарокаў, філосафаў і мастацкіх геніяў. Выяўляючы стратэгічны праект свайго паэтычнага шляху, Колас зноў і зноў звяртаецца да гэтых фундаментальных паняццяў:

Бо трэба ведаць, хто і дзе ты [1, VI, *104*].

У філосафаў здаўна такія паняцці, як «самота», «смутак», «страх» і інш. выкарыстоўваліся для таго, каб вызначыць трывогу чалавека аб «акмэ», страх не рэалізаваць у жыцці сваё сапраўднае чалавечае прызначэнне. Вельмі ўважліва аналізуе іх і Колас, робячы пры гэтым глыбокія высновы: «Калі б у чалавека не было горкіх разваг, – падкрэслівае ён, – і прычын, выклікаючых гэтыя развагі, увек не было б і належнай вастрыні для ўспрыняцця жыцця і яго з’яў» [1, IX, *724*].

Коласа-філосафа глыбока закранае праблема чалавека, тайна яго лёсу, месца ў грамадстве і сусвеце, сэнс жыцця: «Ніколі не страціць

для нас цікавасці чалавек, бо праяўленне яго розуму бязмежна, бо дарогі яго не вызначаны, бо формы яго жыцця і адносіны да другіх людзей бясконца разнастайныя, канчаткова не выяўлены і ніколі не могуць стаць канчатковымі» [1, IX, *12*]. Колас прасочвае чалавека з яго пакутамі, пошукамі, сумненнямі ў трагічнай супярэчлівасці рэальнага жыцця:

Куды ты йдзеш, чаго шукаеш?
Які ты ў сэрцы смутак маеш? [1, V, *255*]

Усведамляючы сваю смяротнасць, чалавек не можа пазбегнуць філасофскіх разваг аб ёй. Непазбежнасць смерці ўспрымаецца Коласам-паэтам эмацыянальна ўзрушана, закранаючы самыя таямнічыя глыбіні душы:

І ты, чалавеча, як снег у адлігу:
Упаў і сканаў і няма.
З трывогай глядзіш ты ў адвечную кнігу,
І душу адгортвае цьма [1, I, *248*].

Колас-філосаф пераадольвае гэта суб'ектыўна-песімістычнае пачуццё Коласа-паэта і лагічна прыходзіць да той высновы, якая напоўнена гуманістычным зместам: «Жыць, што б там ні стала! Вось заключны акорд усяго складанага комплексу жыцця» [1, VII, *332*].

Усталяванне чалавека на зямлі не можа праходзіць інакш, як у пастаянным пераадоленні жыццёвых перашкод. У адносінах да існага найбольш выразна і праяўляецца чалавек:

Пазнаць не трудна чалавека
Па ўсіх паводзінах яго, –
Ці ён гультай, ці недарэка,
Ці нестае яму чаго [1, VIII, *91*].

У шматлікіх творах Коласа бачыцца характэрная для філасофскага пантэізму тэма адзінства чалавека і прыроды. Прырода паўстае ў часе і прасторы, у адкрытых і ўтоеных яе пераходах. Колас часта вядзе размову не аб адным якім-небудзь стане прыроды, а аб розных яе станах, аб жывой дыялектычнай разнастайнасці, аб існасці прыроды. Коласу прырода бачыцца ўзорам дасканаласці. Адчуванне свайго адзінства з ёй уздымае паэта на прынцыпова новы ўзровень спасціжэння існага:

І ў тон адзін з зямлёю я пяю,
У кожны міг сябе я пазнаю
Часцінкай злітнага вялікага сусвету [1, II, *114*].

Непарыўная сувязь з працоўным народам і яго нялёгкім існаваннем на роднай зямлі, разуменне імкненняў і мэт простага чалавека вызначылі Коласу кірунак яго асабістага духоўнага развіцця. Адметнае месца ў ім належала народнай мудрасці, узоры якой утрымлівае фальклор – традыцыйная культура беларускага сялянства.

Літаратура

1. *Колас Я.* Збор твораў: у 12-ці т. Мінск: Беларусь, 1961–1964.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5-ці тамах. Т. 3. Мінск, 1979.

Лариса Костюковец

«БЕЛОРУССКАЯ БЫЛИНА», ЗАПИСАННАЯ А. Л. МАСЛОВЫМ

На сегодняшний день белорусский народнопесенный эпос представлен историческими песнями, духовными стихами, балладами. Вместе с тем, в силу того, что до сих пор одной из самых «больных» проблем фольклористики является жанровая классификация, целый ряд белорусских исторических песен в опубликованных сборниках попадает в разряд других жанров, а сама историческая песня как уникальный феномен белорусского эпического творчества до сих пор не исследована.

Лучше обстоит дело с балладой (кандидатская диссертация Т. С. Якименко). Наконец-то закрыта ещё одна брешь в белорусском музыкальном эпосе – защищена кандидатская диссертация Л. Ф. Баранкевич, посвященная белорусским духовным стихам. Ею же создан уникальнейший сборник белорусских духовных стихов в оригинальной партитурной расшифровке с сохранением диалектных языковых и музыкальных особенностей. Необходимо также отметить фундаментальные труды А. В. Морозова [9-11]. Состав белорусского эпоса был бы неполным, если бы мы не упомянули такой вид музыкально-поэтического творчества, как былину.

Героические былины зародились первоначально на Черниговщине, часть которой, в том числе Новгород-Северский, принадлежала ВКЛ – современной территории Беларуси. Самые популярные герои былин – подлинные исторические лица – Илья Муровец, Добрыня Никитич, Алёша Попович. На наш взгляд, Муровец – правильное, болем древнее написание фамилии героя, позже – искаженное Муромець, как и версия о его происхождении из российского города

Мурома. Заметим, что самые древнейшие белорусские фамилии оканчиваются на –ич (истинно славянские). Добавим, что на –ич заканчивается и большинство названий современных белорусских населенных пунктов – Барановичи, Белыничи, Бешенковичи, Ганцевичи, Житковичи, Ивацевичи, Калинковичи, Климовичи, Кореличи, Ляховичи, Смолевичи, Ушачи, Холопеничи и т. д. [5, *147 – 148*].

Первые былины об Илье Муровце возникли в Чернигове. В ранних вариантах былин герой назывался Моровленином. Его родиной был древний город Моровийск (ныне – село Моровск, расположенное на полпути из Чернигова в Киев) [1, *247*]. Напомним, что в былинах об Илье Муровце часто говорится, что Илья поехал в Киев дорогой от Чернигова. Существует версия, что Илья Муровец был похоронен в Чернигове [6, *3*]. По другой версии мощи Ильи находятся в Киево-Печерской лавре.

Комиссия Минздрава УССР в 1988 г. установила рост героя – 1 м 77 см, а также обнаружила признаки заболевания позвоночника – в юности Илья перенёс паралич. Во многих былинах так называемого «киевского цикла» сообщается о том, что герой до 33 лет не мог двигаться.

Муровец состоял в дружине князя Владимира Мономаха (1113 – 1125). После воинской карьеры ушёл в монастырь, принял постриг в Киево-Печерской лавре и получил монашеское имя Илия. Предполагается, что Муровец скончался в возрасте 40 – 55 лет от обширной раны в сердце. В 1643 г. был канонизирован – причислен к лику святых. Московский эксперт-криминалист Сергей Никитин в 1989 г. воссоздал его подлинный портрет, по которому был вылеплен бюст Муровца, выставленный в биологическом музее Москвы в 2008 году.

В ряде былин мы находим более древнюю транскрипцию фамилии Ильи – «Муравищь» [4, *132–133;* № 18 «Илья Муромец и Калин-царь»], «Муровиць» [4, *13–-135;* № 25 «Илья Муромец и чудище». С. 161–165], «Илья Муровец» [4, № 69 «Алёша Попович, Илья Муромец и татарин». С. 344–345], «Илья Муровиц» [4, № 87 «Добрыня и Алёша». С. 392], «Илья Мурович» [4, № 99 «Илья Муромец идет в Киев». С. 417]. В былине № 44 «Илья Муромец и Соловей-разбойник» мы встречаем стих *«И дошла-де-ка славушка до Мурова»* [4, *238*]. В былине «Женитьба Дюка Степановича» присутствует текст: *«Посылают меня да на Поцяй-реку»* [№ 32, *194*], т. е. на Почай-реку. Часто в былинах «киевского цикла» упоминается и Путивль, принадлежащий Черниговщине.

Как и Илья Муровец, Добрыня Никитич также родом из Черниговской земли. Родился он в селе Любеч. Нене это город Любеч Черниговской области. Располагается восточнее белорусского города Браги на и северо-западнее Чернигова.Дедом Добрыни был знаменитый Свенелод (I половина X в.) – воевода князей Игоря и Святослава, отцом – Малк Любечанин, предстающий в летописях под именем Никита Залешанин. По матери Малуше Добрыня был дядей Владимира Святославича, его первым советником и «правой рукой». В Лаврентьевской летописи (№ 7. «О родовой вражде между полоцкими и киевскими князьями») сообщается: «… и бе у него (Владимира. – *Л. К.*) Добрыня воевода, и храбр и наряден муж; …» [12, *71*]. Добрыня являлся дедом новгородского посадника Остромира, для которого диаконом Григорием была изготовлена древнейшая рукописная книга, написанная на пергаменте (палимпсест), «Остромирово евангелие» (1056 – 1057) [1, *247*].

Меньше всего сведений дошло до нас об Алёше Поповиче. Известно, что он входил в дружину князя Владимира Красное Солнышко, был также скоморохом, слыл человеком образованным, знал латынь.

К тому времени, когда стали записывать белорусский и украинский фольклор, героическая былина «киевского цикла» ушла на север России, на Белое море, сосредоточившись в Архангельской губернии, куда насильно выселили белорусов после войны Алексея Михайловича 1654–1667 гг. Известный славист, фольклорист и этнограф П. А. Бессонов по этому поводу пишет, что это произошло «после присоединения Малой и завоевания Белой Руси, откуда двинулись к нам безчисленныя толпы выходцев, в собственном смысле колонизировавших Великую Русь. Уже с половины XVII века мы значительно подчинились их влиянию, в деятельности ученой, в школах, в литературе, отчасти даже в языке, и т. д., а вместе с тем конечно и в пении, в музыке» [3, *35*].

Если бы наши фольклористы внимательно изучили тексты былин, помещенные в сборниках и записанные на аудионосители, они бы заметили, что там довольно много белорусских и украинских диалектных особенностей, самих слов, выражений, целых оборотов речи. Украинский этномузыколог А. Иваницкий считает, что историческая песня пришла «на смену былинной традиции Киевской Руси, которая в свою очередь была продолжением эпической традиции до-

киевских времен» [7, *150*]. Добавим, что на территории Беларуси на смену былинной традиции пришли не только ранняя историческая песня, но и ранние духовные стихи. Оба эти вида эпического песенного творчества восприняли ее характерные стилевые музыкально-поэтические особенности – тонический народнопесенный стих, ведущую речевую интонацию, мелодико-интонационные и ладовые особенности (лады-интонации, лады-попевки, речитативную основу мелодии, внутриладовую многоустойность), не говоря уже о стабильных словосочетаниях, эпитетах, целых текстовых фрагментах, перешедших из былин в содержание исторических песен и духовных стихов. Таким образом, ранние исторические песни и духовные стихи решены средствами былины.

На сегодняшний день до нас, к сожалению, дошла единственная героическая былина о трёх богатырях – Илье Муровце, Добрыне Никитиче и Алёше Поповиче – «Что не три горы зашаталися», записанная русским фольклористом А. Л. Масловым в Краснинском повете Смоленской губернии (ныне – Краснянский район Смоленской области). Как сообщают в приложении к «Былинам» составители Б. М. Добровольский и В. В. Коргузалов, «напев был опубликован дважды: впервые А. Л. Масловым (в его обработке для голоса с фортепиано) и второй раз М. Н. Сперанским в обработке М. М. Ипполитова-Иванова для голоса с фортепиано» [4, *356*]. Отмечая отличия в мелодической записи обоих вариантов в тактировании, темповом обозначении, отсутствии соль # у Ипполитова-Иванова, различном оформлении поэтического текста в музыкальной форме былины, составители останавливаются на «отредактированном» варианте последнего, озаглавив его: «Что не три горы зашаталися (Богатыри на заставе)»: Н. П. № 1 [4, *357 – 358*].

Совершенно неубедительно их следующее заявление: «Заглавие “Белорусская былина”, данное А. Л. Масловым, может породить мнение о бытовании ее в то время в Белоруссии. Однако ни текст, ни напев, ни историко-этнографические сведения не подтверждают этого» [4, *556*]. Это утверждение, на наш взгляд, голословное. Смоленщина – исконно белорусская земля. До сих пор там живут этнические белорусы, поют белорусские народные песни, говорят на белорусском языке. Это подтвердили наши фольклорные экспедиции последних лет. На Смоленщине нами был даже записан фрагмент белорусского духовного стиха о Голубиной книге.

Конечно, можно так отредактировать фольклорный образец, что от него в результате ничего подлинного не останется. Мы видим, что составители также «отредактировали» и сам напев, дав тактирование с затактами. Так как в основе былины лежит тонический песенный стих, он тактируется условно и не имеет никаких затактов, слабых и сильных долей тактов. В этом плане он близок образцам знаменного роспева, в принципе не тактируемого. Подтекстовка мелодии дана составителями сборника по правилам переноса русского языка, знак при ключе поставлен не на своем месте. Музыкально-поэтическая форма в такой записи – цепная строфа.

Сопоставим поэтический текст былины в записи Ипполитова-Иванова и Маслова.

Ипполитов-Иванов:
I
Что не три горы зашаталися –
Три богатыря соезжалися,
Три богатыря соезжалися:
Илья Муромец с товарищами,
Илья Муромец с товарищами,
Ай, с Алешечкой со Поповичем,
Ай, с Алешечкой со Поповичем,
о Добрынюшкой со Микитичем».
А ехали поле, идут другое,
А радили раду, раду новую:
«Кого в поле стреним – того в смерть убьем,
А хоть загубим, а хоть застрелим».
На третее поле уезжаючи –
Насустречу им всё калечище,
8 <Насустречу им всё калечище,>
Всё убогое, всё безногое.
9. А у него шляпа сорока пудов,
А у него костыль двадцати сажон.
10. Становился он в стороне пути,
Костыль становил в середи пути.
11. Вешает калека шляпу на костыль,
Здевши шляпушку, кланяется:
«Здравствуйте, братцы, вы товарищи,
Илья Муромец с товарищами,
Ай, с Алешечкой со Поповичем,
Со Добрынюшкой со Микитичем».

Маслов:
1
1. Что не три горы зашаталися, – 2 р.
2. Три богатыря соезжалися – 2 р.
3. Илья Муравец с товарищами – 2 р.
2
4. А с Алёшечкой со Поповичем.
А ехали полем, едут другое,
5. А радила раду, раду новую:
Кого в поле встреним, того в смерть убьем.
6. А хоть загубим, а хоть застрелим,
На третее поле поле уз'езжаючи.
3
7. Насустречу им всё калечище,
Всё убогое, всё безногое;
8. А в него шляпа сорока пудов,
А в него костыль двадцати сажен.
9. Становится он в стороне пути
Костыль становит середи пути,
4
10. Вешает калека шляпу на костыль,
Здевши шляпушку[,] кланяется.
11. – Здравствуйте, братцы, вы товарищи,
Илья Муравец с товарищами,
12. Ай[,] с Алёшечкой со Поповичем,
Со Микитушкой со Добрынюшкой.

Как в тексте варианта Ипполитова, так и у Маслова присутствуют типичные белорусизмы: «зашаталися», «соезжалися», «радили раду», «стреним» (Ипполитов) – «встреним» (Маслов), «уезжаючи» (Ипполитов) – «уз'езжаючи» (Маслов), «насустречу», «сажон» (Ипполитов), «становил» (Ипполитов) – «становит» (Маслов), «здевши», «в него» (Маслов). Заметим, что «в» здесь воспринимается как «ў».

Самым существенным искажением, на наш взгляд, является редактирование Ипполитовым-Ивановым фамилии Ильи. Вместо правильного написания «Муравец» (Маслов) он даёт русифицированное – «Муромец». Отметим также смысловое нарушение в последней поэтической строке у Маслова, поправленное Ивановым, а также искажение отдельных слов в записи Иванова.

Приводим мелодию былины Маслова с фортепианным сопровождением: Н. П. № 2 [2, *156*]. Здесь неверно проставлены такты – без

учёта особенностей песенного стиха. Мелодия по своей сути мало отличается от нотного примера, приведенного ранее. Однако, на наш взгляд, знак соль #, опущенный Ипполитовым-Ивановым, играет значительную роль – указывает на мерцающую терцию, характерную для «эпохи лирики» (термин А. В. Рудневой) – XV – XVII вв., когда терция ещё не являлась устоем: она была либо нейтральной, либо мерцающей .

Даём свою редакцию и тактируем мелодию, руководствуясь лежащим в её основе тоническим песенным стихом: Н. П. № 3.

Вариант былины, записанный Масловым, претерпел сильное влияние лирики и песенной силлабики. В результате этого в стихе устанавливаются цезура и равносложность – 10(5+5), в ритмике и метрике – периодичность 3/4 εεεεθ > εεεεθ, ускоряется процесс исполнения самого напева. Маслов отмечает: «оживлённо» (у Ипполитова-Иванова – «медленно»).

Таким образом, здесь мелодия «диктует свои законы», организуя текст по силлабическому принципу: Н. П. № 4.

Мы видим, что в варианте былины Маслова совершенно иная организация поэтического текста и напева. Этот вариант – эволюционирующий. Ему присущи две разновидности музыкально-поэтической формы. В основе первой лежит дважды повторенная текстовая строка (нестрофическая форма), организованная в четырёхстрочную мелострофу АББ1В: текст А А; мелодия АБ Б1В.

Этот вид мелострофы присущ повторенным первой, второй и третьей строкам поэтического текста.

Все последующие текстовые строки организуются по-новому. Та же самая мелострофа включает в себя уже не одну повторенную поэтическую строку, а две самостоятельные: текст А Б; мелодия АБ Б1В.

Здесь также сохраняется нестрофическая форма организации текста, в котором пока ещё отсутствуют рифма и рифмовка. А это вновь указывает на эпоху лирики.

Вся мелодия былины строится на квинтовых ладах и попевках. Первая мелострока базируется на четырёхступенной ангемитонике в объёме квинты с мерцающей терцией. Её мелодия имеет восходящую направленность. Последняя, четвёртая, мелострока – ответного характера, нисходящей направленности – симметрична первой. Она базируется на четырёхступенной ангемитонике в объёме квинты

минорного наклонения. Звуки в этих попевках общие. Основным элементом развития становится не характерная для русских былин нисходящая секвенция из двух звеньев-попевок (третья и четвёртая мелостроки). В их основе также лежит та же четырёхступенная ангемитоника. Звенья секвенции отстоят друг от друга на кварту:

1-ая мелострока – ми, соль, ля, си (восходящая направленность)

2-ая мелострока – ля, до, ре, ми (нисходящая направленность)

3-я мелострока – ми, соль, ля, си (нисходящая направленность)

4-я мелострока – ми, соль, ля, си – с перестановкой звуков и типичным для лирических протяжных песен конечным нисходящим ходом на квинту. Амбитус всей мелодии – чистая октава. Отмеченная нами квинтовая ангемитоника – «открыто эмоциональная» (термин наш). Наряду с другими ладами, характерными для белорусского фольклора, она является ярким признаком традиционной крестьянской песенной лирики.

Таким образом, героическая былина о трёх богатырях, записанная и опубликованная в 1908 г. А. Л. Масловым, является подлинно белорусской. Об этом свидетельствуют ведущая роль песенной силлабики, секвентный метод развития, идущий от белорусских кантов, типичный для белорусской песенной лирики лад, характерные диалектные особенности поэтического текста.

Былина относится к эпохе лирики, что подтверждается ведущей ролью мелодии и силлабической песенной переорганизацией тонического поэтического текста, песенностью, пронизанностью от начала до конца квинтовостью, отсутствием строфической организации поэтического текста, а также рифмы и рифмовки, перекраской терцового звука, характерным квинтовым ладом – четырёхступенной ангемитоникой в объёме квинты минорного наклонения, наконец, строфической формой организации мелострофы. Сам тип мелострофы необычен – АББ1В. В ней средний раздел построен на секвенциях. Стилистика канта, проявившаяся в мелодии былины в секвентном развитии, становится ярким показателем её принадлежности белорусской национальной культуре [см.: 8].

Нотные примеры:

Н.П. № 1:

76. Что не три горы зашаталися

Медленно

1. Что не три го-ры за-ша-та-ли-ся – Три бо-га-ты-ря со-ез-жа-ли-ся,

6

2. Три бо-га-ры-ря со-ез-жа-ли-ся: Иль-я Му-ро-мец с то-ва-ри-ща-ми, Иль-я

10

Му-ро-мец с то-ва-ри-ща-ми, Ай, с А-ле-шень-кой со По-по-ви-чем...

Н.П. № 2:

1.Что не три го-ры за-ша-та-ли-ся, что не три го-ры за-ша-та-ли-ся.

5

2. Три бо-га-ты-ря со-е-зжа-ли-ся, три бо-га-ты-ря со-е-зжа-ли-ся.

9

3. И-лья Му-ра-вец с то-ва-ри-ща-ми, И-лья Му-ра-вец с то-ва-ри-ща-ми.

Н.П. № 3:

$\frac{7}{4}$ ($\frac{2+3+2}{4\ 4\ 4}$)

1. Что не три го-ры за-ша-та-ли-ся, что не три го-ры за-ша-та-ли-ся.

3

2. Три бо-га-ты-ря со-е-зжа-ли-ся, три бо-га-ты-ря со-е-зжа-ли-ся.

и т. д.

Н.П. № 4:

Оживленно

Голосъ.

Фортепіано.

Оживленно

f con moto

Что не три го-ры за-ша-та-ли-ся, Что не три го-ры за-ша-та-ли-ся,
Три бо-га-ты-ря со-ез-жа-ли-ся, Три бо-га-ты-ря со-ез-жа-ли-ся
Иль-я Му-ра-вец с то-ва-ри-ща-ми, Иль-я Му-ра-вец с то-ва-ри-ща-ми

Литература

1. *Андроников И.* Я хочу рассказать вам. М., 1971.

2. Беларускі эпас / АН Беларусі, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору; пад рэд. П. Ф. Глебкі і І. В. Гутарава. Мінск, 1959.

3. *Бессонов П. А.* Судьба нотных певческих книг // Православное обозрение. 1864. Т. 14, № 5. С. 27 – 53; Т. 14, № 6. С. 92 – 130.

4. Былины: русский музыкальный эпос / редкол.: Б. М. Добровольский (сост.), В. В. Коргузалов, Л. Н. Лебединский (ред.). М, 1981.

5. *Голденков М.* Русь другая история. / Минск, 2008.

6. *Голомолзин Е.* На грани невозможного. 2008. № 7 (432).

7. *Іваницький А.* Українська народна музична творчість: посибник для видщих та середніх учбових закладів. Київ, 1990.

8. *Костюковец Л. Ф.* Стилистика канта и ее претворение в белорусских народных песнях: в 2 кн. Кн. 2. Минск, 2008.

9. *Марозаў А. У.* Беларускія духоўныя вершы: крыніцы вывучэння, геаграфічнае распаўсюджанне, асаблівасці выканання, сюжэтна-вобразная разнастайнасць. / Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка: Кн. 5. Міфалогія. Духоўныя вершы / А. М. Ненадавец, А. У. Марозаў, Л. М. Салавей, Т. А. Івахненка; Навук. рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 2003.

10. *Марозаў А. У.* Духоўныя вершы. Жанравыя своеасаблівасці, змест, узаемасувязі з кантамі і псалмамі // Беларусы: у 9 т. Т. 7: Вусная паэтычная творчасць. Мінск, 2004.

11. *Марозаў А. У.* Ідэйна-мастацкія дамінанты беларускіх духоўных вершаў // Міфалогія. Духоўныя вершы / А. М. Ненадавец, А. У. Марозаў, Л. М. Салавей, Т. А. Івахненка; Навук. рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 2003.

12. Хрестоматия по истории Беларуси: в 2-х ч. / Я. И. Терещонок [сост.]; под науч. ред. К. М. Бондаренко. Минск, 2008. Ч. 1: С древнейших времён до 1917 г.

Кацярына Чарнова

ПРАВАСЛАЎНЫЯ БОГАСЛУЖБОВЫЯ ПЕСНАПЕННІ Ў БЕЛАРУСКАЙ ЭТНАПЕСЕННАЙ ТРАДЫЦЫІ: ПЫТАННІ ТЭРМІНАЛОГІІ

Праявы культуры, якія належаць сферы так званага «народнага хрысціянства» («народнага багаслоўя», «фальклорнага праваслаўя», «царкоўна-народнага праваслаўя») – адзін з «гарачых» аб’ектаў навуковай зацікаўленасці. Як вядома, само паняцце «народнае багаслоўе», роўна як і «народнае хрысціянства», выкарыстоўвалася яшчэ ў XIX ст. Як у навуковым асяроддзі (свецкім і царкоўным), так

і ў прастамоўі яно служыла для акрэслення тых рэлігійных па сваім сэнсе форм, у якіх набывала адлюстраванне своеасаблівае («сваё») разуменне біблейскага і евангельскага ведання. Фактычна мелася на ўвазе сукупнасць адхіленняў ад царкоўнага канона і яго дагматаў. Пытанні народнага богамыслення, народнай веры і рэлігійных уяўленняў носьбітаў фальклорнай свядомасці аб асновах і законах светапарадку і светабудовы маюць на сённяшні час шырокую распрацоўку ў літаратуразнаўстве, этналогіі і культуралогіі.

Цікавасць да існавання праваслаўных богаслужбовых песнапенняў у этнапесенных традыцыях узнікла параўнальна нядаўна. Разам з тым раскрыццё пытанняў перапрацоўкі тэкстаў «высокай» хрысціянскай культуры ў вуснатрадыцыйных практыках складае, па сутнасці, спецыяльны напрамак у музыказнаўчых даследаваннях на рубяжы XX–XXI стст [1–7].

Зафіксаваныя ад носьбітаў этнатрадыцыі выканальніцкія версіі царкоўных песнапенняў набываюць сваю атрыбутацыю ў этнамузыкалагічнай навуковай літаратуры. Пры гэтым даследчыкамі ў дачыненні да «апрацаваных» у традыцыйным сялянскім побыце кананічных тэкстаў праваслаўнага богаслужэння ўжываюцца паняцці «народная версія», «народны варыянт», «народная інтэрпрэтацыя», «народны напеў» (М. Енгаватава, С. Латышава), «народны распеў» (С. Падрэзава, Т. Малчанава), «фальклорная версія», «фальклорная мадыфікацыя царкоўнага песнапення», «вусная версія» (М. Енгаватава).

У сітуацыі ўвасаблення царкоўных песнапенняў у беларускай музычнай традыцыйнай культуры ўсе яны толькі ў пэўнай ступені адлюстроўваюць існасць з’явы і акцэнтуюць асобны яе бок. Падставай выказаных у артыкуле меркаванняў з’яўляюцца матэрыялы фонаархіва этнамузыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі, у якіх дастаткова шырока прадстаўлены праваслаўныя песнапенні ў выкананні носьбітаў беларускай этнапесеннай традыцыі. Зафіксаваныя ў палявых экспедыцыях Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі 1970–2006 гг. (навуковыя кіраўнікі – праф. Л. Касцюкавец, Т. Якіменка, дац. Т. Бяркові́ч, выкл. В. Прыбылова, К. Крывашэйцава), яны (90 адзінак гучання) даюць дакументальна дакладныя звесткі як аб тэрміналагічных азначэннях, этнаграфічным кантэксце, так і ўласна гукавым змесце вуснатрадыцыйных версій праваслаўных песнапенняў. Адзначым некаторыя моманты.

Першы з іх – азначэнне «напеў», якое акрэслівае самастойнасць спеўнага «прачытання» песнапення носьбітамі традыцыі і яго адметнасць ад усталяваных у царкоўных пеўчых практыках увасабленняў кананічнага гімна. Для беларускай традыцыі самастойнасць музычных «прачытанняў» песнапенняў носьбітамі этнатрадыцыі не характэрная. У гэтым сэнсе больш трапнымі ў параўнанні з азначэннем «напеў» падаюцца такія, як «варыянт» ці «версія», што прадугледжваюць наяўнасць асноўнага музычнага тэксту, пададзенага ў тых або іншых яго змяненнях. Не вельмі «працуюць» на беларускім матэрыяле азначэнні «інтэрпрэтацыя» як тлумачэнне і «мадыфікацыя» як відазмяненне, якое характарызуецца набыццём новых якасцей. Яны раскрываюць значную ступень аддаленасці пераўтварэнняў, ажыццёўленых традыцыйнымі спевакамі, ад пісьмова зафіксаванага арыгінала. У выкананні праваслаўных песнапенняў беларускімі традыцыйнымі спевакамі абіходны варыянт распявання літургічнага тэксту пры ўсіх сваіх змяненнях заўсёды застаецца спазнаным.

Такім сама ўмоўным паўстае ў кантэксце ўвасабленняў сакральных тэкстаў праваслаўнага богаслужэння вясковымі спевакамі паняцце «народны», здольнае толькі вобразна і метафарычна акрэсліць тую сферу культуры (традыцыйная культура), якой гэтыя ўвасабленні належаць.

Шырокае, паводле выкарыстання ў навуковай літаратуры, азначэнне «вусная версія» адметнае тым, што канцэнтруе ўвагу на форме існавання і спосабах перадачы царкоўных песнапенняў у вясковым асяроддзі. Аднак той факт, што ў адрозненне ад «чыстых» фальклорных форм песнапенні праваслаўнага богаслужэння – гэта тэксты пісьмовай традыцыі, уносіць свае карэктывы: значыць, заўсёды прысутнічае магчымасць іх узнаўлення па пісьмовай крыніцы, тым больш, што амаль усе тыя спевакі, ад якіх пад час экспедыцый фіксуюцца праваслаўныя песнапенні, з’яўляюцца пастаяннымі прыхаджанамі (а нярэдка і пеўчымі) вясковай або раённай царквы. Прысутнасць за богаслужэннем дазваляе ім кожны раз паўтараць сакральныя тэксты, устойліва трымаць іх у памяці, а толькі потым узнаўляць «вольна», па закону вуснатрадыцыйнай культуры. Акрамя таго, азначэнне «вусны» не характарызуе інфарматара як носьбіта менавіта этнічнай традыцыі: на вялікіх гарадскіх прыходах пашырана практыка выканання асобных песнапенняў з чынапаслядоўнасці богаслужэння і нават усёй паслядоўнасці (напрыклад, Паніхіды) па

памяці. Такое выкананне без нотных і вербальных тэкстаў таксама дазваляе вызначаць увасабленне песнапення як «вусную версію».

Спецыфіка выканальніцкіх версій гімнаграфічных тэкстаў праваслаўнага богаслужэння абумоўлена ў традыцыйных спевакоў іх «этнаслыхам» (І. Зямцоўскі), які ёсць найперш мысленнем этнафора (носьбіта), яго ментальнасцю, філасофіяй светаўспрымання. «Унутраная слыхавая настройка» (Б. Яворскі) дазваляе «селектаваць сваё/чужое і або падаўляць «чужое», або трансфармаваць у «сваё» [8, *3*].

Тая ўстойлівасць існавання кананічных тэкстаў богаслужэння ў іх па-фальклорнаму «апрацаваным» носьбітамі этнічнай традыцыі выглядзе, якая назіраецца ў беларускай традыцыйнай спявацкай культуры, робіць магчымым не толькі пастаноўку пытання адаптацый/прачытанняў царкоўных песнапенняў у ракурсе этнафанійнай спецыфікі гэтых пераўтварэнняў, але і выкарыстанне ў якасці найбольш адэкватнага для раскрыцця існасці з'явы паняцця «этнафанійная версія» праваслаўнага песнапення.

Літаратура

1. *Гилярова Н.* К истории и методике исследования звука в традиционной культуре // Звук в традиционной культуре: сб. науч. ст. / сост. Н. Гилярова. М., 2004.

2. *Енговатова М.* Пасхальный тропарь «Христос воскресе» в народной песенной традиции западных русских территорий // Экспедиционные открытия последних лет. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х годов: статьи и материалы / сост. и отв. ред. М. Лобанов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996.

3. *Енговатова М., Латышева С.* Традиция исполнения тропаря Пасхи «Христос воскресе» / М. Енговатова, С. Латышева // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 1: Календарные обряды и песни. М., 2003.

4. *Латышева С.* Народная терминология, связанная с музыкальными и вербальными текстами пасхального периода // Голос и ритуал: материалы Междунар. науч. конф., Москва, май 1995 г. / редкол.: Е. Дорохова [и др.]. М., 1995.

5. *Молчанова Т.* Рождественский тропарь обиходного «простого напева» в среднелужской песенной традиции // Механизм передачи фольклорной традиции: материалы XXI Междунар. молодеж. конф. памяти А. Горковенко, Санкт-Петербург, апрель 2001 г. / редкол.: Н. Абубакирова-Глазунова [и др.]. СПб., 2004.

6. *Пашина О.* Музыкальный код погребального обряда Смоленщины (этнография исполнения плачей, поминальных стихов и церковных песнопений) // Смоленский музыкально-этнографический сборник. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи. М, 2003.

7. *Подрезова С.* Отражение музыкально-стилевых особенностей распевов пасхального тропаря «Христос воскресе» в народной терминологии (по материалам экспедиций в Смоленскую и Тверскую области): Фольклор: современность и традиция: сб. научн. тр. Сб. 48 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 2004.

8. *Земцовский И.* Апология слуха // Музыкальная академия. 2002. №1.

Лилия Баранкевич

АПОКАЛИПТИЧЕСКИЕ ДУХОВНЫЕ СТИХИ

Наша статья посвящена одному из наиболее трагичных жанров среди духовных стихов – апокалипсическим. Содержанием апокалипсических духовных стихов становится ожидание смерти, Второго Пришествия Христа и Страшного Суда. Глобальные изменения XX столетия, потрясшие все, без исключения, слои нашего общества, активизировали мысли о надвигающейся расплате за содеянные беззакония. Поэтому в памяти народных исполнителей не стираются полные ужаса строки духовных стихов о кончине мира. Духовные стихи о смерти и Страшном Суде со временем оформились в отдельный, самостоятельный цикл со своей тематикой и были приурочены к похоронному обряду. В конце XIX – начале XX в. чаще других исполнялись именно апокалипсические, покаянные, эсхатологические духовные стихи. Е. Романов так писал об этих произведениях, которые в Могилевской губернии называли «жалобные стихи»: они «наиболее любимые и весьма распространенные над покойниками, вместо чтения псалтири и при погребении в отсутствии причта» [11, *123*]. Лирники были частыми участниками похоронного обряда. Их приглашали петь к телу умершего человека. Большинство погребальных (похоронных) апокалипсических стихов создавалось на протяжении длительного периода – XVIII – XX ст. по своей музыкально-поэтической стилистике они относятся к поздним стихам.

Исследованием апокалипсических духовных стихов специально никто не занимался. Сам термин «апокалипсический» применительно к духовным стихам определенного содержания вводит автор данной статьи в своих работах [1 – 3; *1] . Спорные мысли об этих духовных стихах мы встречаем в ряде работ исследователей народного творчества XIX в. В своем труде «Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи» известный русский этнограф-

фольклорист И. П. Сахаров утверждал: «...несмотря на распространенность в древней Руси сочинений и сказаний об Антихристе и о кончине мира и видимое влияние их на воззрения русского народа, народных стихов, возникших под их наитием, почти нет» [12, *118*]. Такие воззрения во многом объясняются тем, что основными исследователями духовных стихов в XIX – начале XX вв. были филологи, по большей части сами не собиравшие музыкальный материал на местах, а использовавшие информацию своих корреспондентов. Не было сплошного обследования различных регионов, комплексного, исторического подходов в изучении духовных стихов, исполнительства и среды их бытования.

Большое количество эсхатологических и апокалипсических стихов опубликовано в текстовом «Белорусском сборнике» Е. Романова [10], куда вошли и старообрядческие духовные стихи и псальмы, исполняемые белорусскими старообрядцами. В своей классификации мы придерживаемся точки зрения А. Н. Веселовского, который по поводу духовных стихов о конце света писал: «Эсхатологию я принимаю в широком смысле этого слова: представления о конечных судьбах мира, о связанной с этим участи человечества и загробной доле каждого человека до последнего счета на страшном суде» [4, В.V; *117*]. В литературе второй половины XX – начале XXI вв. (времени, когда началось собственно музыкологическое изучение духовных стихов) можно найти отдельные описания стихов, приуроченных к похоронному обряду.

Сравнение репертуара русских и белорусских погребальных и поминальных духовных стихов свидетельствует об общности и близости многих народно-песенных вариантов. Во многом это связано с поздним происхождением погребальных стихов. Так, в статье А. В. Сергаевой, студентки РАМ им. Гнесиных, посвященной поминальным обрядам 40-го дня отдельно взятого села [14, *39–41*] называются следующие стихи, исполненные во время поминальной трапезы на поминках: «Просилася Нюра у Господа Бога»; «Поминайтя, братья-сестры», «На всех сонца светит, на мине уж нет», «Эх вы ангелы, вы архангелы»;_«А вчирася человеча па сырой зямле хадил», среди которых есть общие варианты с духовными стихами, записанными в фольклорных экспедициях профессором БГАМ Л. Ф. Костюковец (*нами подчеркнуты псальмы и духовные стихи, варианты которых зафиксированы в фольклорных экспедициях БГАМ*).

В ряде публикаций российских филологов С. Никитиной, Ю. Новикова [5–9] содержатся образцы апокалипсических духовных стихов, взятых, в основном, из старообрядческих рукописных певческих сборников. Наиболее болезненным в современных публикациях является вопрос жанровой атрибутики самих духовных стихов. Смешение видов и жанров фольклора и бытовой музыкальной культуры приводит к тому, что до сих пор стихи часто называются псальмами, а псальмы – духовными стихами. Незнание музыкально-поэтической стилистики этих видов фольклора и бытовой музыкальной культуры, объединение различных по своей природе явлений ведут многих авторов по изначально неверному пути.

Замечательным явлением в российской этномузыкологии начала XXI в. стал трехтомный «Смоленский музыкально-этнографический сборник» [15]. Самое ценное в нем – публикация нотного текста погребальных духовных стихов. Для нас эта книга близка стремлением авторов рассмотреть музыкальную сторону похоронного обряда пограничного региона Смоленской области, где до сих пор живут этничные белорусы. Однако многие положения авторов вызывают у нас критические замечания. Так, в разряд поминальных *стихов* попали *псальмы* различных жанров, среди них широко известные в лирницком репертуаре «Сиротка» – «Жила-была сиротынька» [15, т. 2; *345*, № 27]; о Юрии и цмоке – «Стари люди ня верили Богу» [15, т. 2; *356*, № 39], а также известные рождественские псальмы-колядки (например, «А йна его родила», «Радуйся Марея, радуйся Преснодева» [15, т. 1; *636*, № 16]), баллады и даже песня из народной драмы «Царь Максимилиан» – «Умерла наша надёжа, умерла наша любовь» [15, т. 2; *500*, № 207]. Указанное смешение различных видов и жанров под одним условным названием «духовные стихи» (в данном случае – поминальными) было свойственно сборникам духовных стихов XIX – начала XX вв. Большое место среди поминальных стихов отведено «Лазарю» [15, т. 2; №№ 193–202], который не является собственно поминальным стихом, а его исполнение в качестве такового может свидетельствовать о трансформации поминального обряда в ряде регионов Смоленщины. В данном случае в качестве «поминальных» поются стихи и псальмы различных жанров, которые в сознании певиц [*2] ассоциируются со святыми песнями, исполняемыми в самый трагичный момент – на похоронах. В качестве поминальных авторы приводят стихи об Алексее Божьем человеке, Сон Пресвятой Богородицы [*3], псальмы различных жанров.

Недостатки классификации не могли не отразиться на материале представленной в сборнике статьи «Типологическая систематика напевов поминальных стихов» (Л. Н. Винарчик, И. А. Никитина, О. А. Труфанова). Нельзя говорить о типологической систематике напевов *духовных стихов*, рассматривая в одном ряду в качестве последних и вместе с ними *псальмы* и *баллады*. К сожалению, приводя духовные стихи пограничного региона, авторы ни словом не обмолвились о национальном своеобразии области, большая часть жителей которой является *белорусами* (весь материал представлен как русский). Мы рассматриваем «Смоленский музыкально-этнографический сборник» прежде всего как собрание ценнейших нотных и поэтических текстов духовных стихов и псальм, а также образцов иных жанров, вошедших в поминальный обряд Смоленщины.

Таким образом, данная статья является первым опытом специального рассмотрения апокалипсических духовных стихов, записанных в фольклорных экспедициях под руководством профессора Белорусской государственной академии музыки Л. Ф. Костюковец.

Духовный стих ***«На зямле Хрыстос радзіўся»*** [*4] (вероятно, неполный по тексту) – рассказ о земной жизни Христа. Тема Христа определила характерные особенности мелодии, ведущей к церковному уставному пению XVШ – XX вв. Параллельная ладовая переменность (си – соль-диез) свидетельствует о более позднем стиле в народных песнях. На примере мелострофы можно говорить об ораторских приемах, используемых в музыкальной речи этого духовного стиха, ее изобразительном начале.

«На зямле Хрыстос радзіўся» – радостная, взволнованная весть, отсюда – устремленная вверх (на большую терцию) речевая интонация. *«А ў небі прастол яго»* – спокойное, плавное раскачивание, понижение интонации. Звучание второй попевки – малотерцовое

«покачивание» с нисходящим заполнением терции при повторе – характерно для колыбельных песен. Таким образом, эти две попевки уравновешивают одна другую. Все драматические события, разворачивающиеся в духовном стихе, падают на первую, взволнованную, интонацию, заключительная интонация – это успокоение, завершение. Звучание каденционной попевки воскрешает в памяти многие белорусские календарные традиционные песни.

Несмотря на неполный поэтический текст, учитывая фразы *«Наступіла злоя ўрэм'я: ўсе вассталі на Хрыста»*, *«Людзі Хрыста ня узналі па іменю «чалавек»*, можно предположить, что это – апокалипсический духовный стих, в котором дальнейшие события должны предсказывать Второе Пришествие Спасителя.

Апокалипсический духовный стих ***«Як Сус Хрыстос да з неба сайдзёт»*** [*5] – во многом необычный образец этого жанра. Традиционный для темы Страшного Суда сюжет о Втором Пришествии Спасителя излагается эпически развернуто, чему во многом способствует цепная организация силлабического стиха, придающая тексту заговорно-заклинательный характер.

В поэтическом тексте, в своей основе нерифмованном, отсутствует единый принцип организации. В нем встречается несколько различных типов, которые свидетельствуют об эволюционирующем характере формы анализируемого духовного стиха:

– нестрофическая двухстрочная АБ;

– цепная четырехстрочная АББВ;

– в конце (с поисками рифмы) четырехстрочная АБВГ.

В музыкальной ритмике, под влиянием лирической традиции, образуется стопность – подчеркиваются анапестические и дактилические окончания. Стиховой первоосновой поэтического текста является восьмисложный стих 4+4, к которому легко приводятся распетые девяти-, десяти- и одиннадцатисложные стихи.

В основе мелодии духовного стиха лежит гимничная, «праздничная» четырехступенная ангемитоника (си-бемоль – до – ре – фа) в объеме квинты мажорного наклонения (ми-бемоль – звукорядный звук). По своим стилистическим признакам она более ранняя, чем содержание, утверждает праздничное, светлое начало, усугубляя трагизм поэтического текста. По своему происхождению рассматриваемая мелодия очень близка напевам северных былин, нешироким по диапазону, с минимумом распеваний, своеобразием стиха

и ритмической организации. По характеру она также близка белорусским волочебным песням и пасхальным псальмам. Такие переклички не случайны. Известно, что в репертуар старцев-лирников входили не только псальмы, духовные стихи, баллады, волочебные, но также и скоморошины, а ранее – былины. Исполнители стихов, услышав заинтересовавшую их песню из уст другого нищего, старались запомнить ее, обогатив тем самым свой репертуар.

М.М. ε ≈ 192

Рухома, светла

Як Сус Хры - стос да з не - ба са - йдзёт,

на за - ла - ту - ю га - ру са - йдзёт.

На за - ла - ту - ю га - ру са - йдзёт.

Са - мі цэ р[ы]- кв'я да а - тчы - ня - цца.

В этом же апокалипсическом духовном стихе появление более ранней музыкальной стилистики потребовал сам достаточно ранний поэтический текст.

Апокалипсический стих ***«З вастоку да западу»*** [*6] в строгих, подчас суровых, красках изображает картину конца света. Словно заговор или магическое заклинание звучат слова:

З вастоку да западу рэкі паразойдуцца, εεεεθ εθ .: εεεεθ εθeq ∈ .:
Рэкі паразойдуцца, сталы параставюцца. εεεεθ εθ .: εεεεθ εθeq ∈ .:
Сталы парасставюцца, кнігі паразложуцца.
Кнігі паразложуцца, грахі прачытаюцца.
Зладзею-разбойнічкыў – у смалу кіпучыю.

Заговорно-заклинательному характеру духовного стиха в большой мере способствует сама цепная форма с ее повторами-заклинаниями, подчеркивание дактилического окончания, а также сохранение одной ритмоформулы на протяжении всего произведения. Рифма и

рифмовка только зарождаются, что указывает на возможное время возникновения поэтического текста – подступы к XVШ в.

Эпическое начало духовного стиха усилено влиянием тонического стихосложения на полустишия 14-сложного силлабического стиха.

Мелодия этого духовного стиха может являться первоисточником известной белорусской народной любовной лирической песни «Рэчанька». Она организована по принципу лирических хороводных песен (АБА$_1$Б), что говорит о глубоких народных корнях духовного стиха. Две мелодические попевки (первая – четырехступенная ангемитоника в объеме квинты минорного наклонения ре-диез – фа-диез – соль-диез – ля; вторая – славянский трихорд ре-диез – фа-диез – соль-диез), со свойственной им внутриладовой многоустойчивостью и бифункциональностью устоев, свидетельствуют о большой древности интонационного строя этого варианта духовного стиха:

Апокалипсические духовные стихи были особо распространены в среде староверов. В жизни российского общества XVII в. раскол Русской православной церкви стал подлинной трагедией для миллионов православных верующих. Само время породило и усилило драматическую напряженность, пессимистические взгляды на будущее. «Грядет время Антихриста» – подобные мысли одолевали головы многих живущих в те сложные времена. Апокалипсические духовные стихи стали отражением веры человека в грядущее воздаяние. Но в большинстве своем у староверов духовные стихи попали в рукописные крюковые певческие сборники. В некоторых сборниках фиксировался, к сожалению, только поэтический текст без необходимого для нас напева.

Таким образом, мы рассмотрели три различных варианта апокалипсических духовных стихов устной фольклорной традиции. Анализ их музыкально-поэтической стилистики показал, что в них ор-

ганично сочетаются как черты ранних духовных стихов, так и более поздних, претерпевших влияние новой гомофонно-гармонической эпохи. Интересные особенности касаются структуры поэтического текста апокалипсических духовных стихов. В двух образцах представлена цепная музыкально-поэтическая строфа, характерная для эпохи рубежа XVII – XVIII вв. Цепная строфика способствует усилению эпического воздействия духовного стиха на слушателя благодаря заговорно-заклинательному характеру цепных повторов. Сама импровизационная форма духовных стихов, где отсутствует единый вид музыкально-поэтической строфы, а сосуществуют различные (нестрофическая двухстрочная АБ; цепная четырехстрочная АББВ; четырехстрочная АБ$А_1$Б, АБВГ), свидетельствует об эволюционирующей строфике этих произведений. Одним из организаторов музыкального текста выступает ритмика. Наличие дактилической, анапестической стопности свидетельствует о более позднем стилистическом влиянии и служит доказательством нашей версии о возможном времени возникновения стихов – после XVIII в.

Несмотря на внутриладовую многоустойчивость и бифункциональность устоев в напевах ясно прослеживается стремление к устоявшейся тональной опоре. Параллельная ладовая переменность устоев является достижением новой эпохи. В рассматриваемых духовных стихах такая ладовая переменность могла сформироваться под воздействием инструментального лирницкого сопровождения. В то же время глубинный анализ мелодического строения попевок, образующих сами напевы духовных стихов, говорит о национальном своеобразии мелодий, их неразрывной связи с традиционным белорусским фольклором. Интонационное мышление лирников, слагателей и исполнителей духовных стихов, сформировалось в белорусской национальной среде и является показательной для нее.

Примечания

*1. Такое определение автор вводит уже в своей дипломной работе, хранящейся ныне в Кабинете народной музыки БГАМ. В нашей классификации мы используем часть терминологии из статьи Ф. М. Селиванова «Стих духовный» [13, *338 – 339*], однако термин «апокалипсические духовные стихи» в этой работе отсутствует.

*2. На сегодня это женщины, а не мужчины-лирники, которые еще до середины XX в. являлись носителями традиции исполнения и складывания духовных стихов.

*3. Стихи об Алексее Божьем человеке, Сон Пресвятой Богородицы мы в своей классификации относим к агиографическим.

*4. Записан Л. Ф Костюковец. 1980 г. в д. Деражичи Лоевского района Гомельской области от М. А. Кощенко (1921).

*5. Записал автор статьи в 1991 г. в д. Ананчицы Солигорского р. Минской обл. от Михновец М.И. (1930 г.р.).

*6. Записан Л. Ф Костюковец. в 1989 г. в д. Лисичино Крупского района Минской области от Е. И. Марковской (1912) и К. Ф. Мацкевич (1932).

Литература

1. *Баранкевич Л.* Белорусские духовные стихи фольклорной традиции. К вопросу их жанровой, стилистической и исполнительской мобильности и стабильности // Стабильность и мобильность в традиции: работы молодых: материалы междунар. конф. этномузыкологов, Вильнюс, 27 – 28 апр. 2002 г. / Литовская акад. музыки, Инст-т музыкологии, Литовская АН. Вильнюс, 2002.

2. *Баранкевич Л. Ф.* Жанровый состав лирницкого репертуара на территории Беларуси / Л.Ф. Баранкевич // Науч. труды Моск. гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 27. Ч. 1: Музыка устной традиции. М., 1999.

3. *Баранкевич Л.* Музыкально-поэтическая стилистика белорусских духовных стихов устной традиции // Беларускае музыказнаўства – 2000: матэрыялы IX Навук. чытанняў памяці Л. С. Мухарынскай (1906 – 1987), Мінск, 20–21 крас. 2000 г. / рэдкал.: Антаневіч В.А. [і інш.]. Мінск, 2001.

4. *Веселовский А. Н.* Разыскания в области русских духовных стихов: в 6 вып. Спб, 1879 – 1891.

5. *Никитина С. Е.* Духовные стихи // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1./ под общ. ред. Н. И. Толстого. М., 1995.

6. *Никитина С. Е.* Духовные стихи в современной старообрядческой культуре: место, функции, семантика // История, культура, этнография и фольклор славянских народов: материалы XI Междунар. съезда славистов, Братислава, сентябрь 1993 / отв. ред. Г. Г. Литаврин. М., 1993.

7. *Никитина С.* Стих надо петь важно и умильно // Живая старина. 1994. № 3.

8. *Новиков Ю. А.* К вопросу об эволюции духовных стихов // Русский фольклор: материалы и исследования. М.; Л., 1971.

9. *Новиков Ю. А.* Духовные стихи русских старожилов Литвы // Живая старина. 1994. № 3.

10. *Романов Е. Р.* Белорусский сборник: в 9 вып. Вып. 5: Заговоры, апокрифы и духовные стихи. Витебск; Вильно, 1891.

11. *Романов Е. Р.* Очерк быта нищих... // Этнографическое обозрение. 1890. № 4.

12. *Сахаров В.* Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. Тула, 1879.

13. *Селиванов Ф. М.* Стих духовный // Восточнославянский фольклор: словарь научной и народной терминологии / редкол.: К. П. Кабашников (отв. ред.) [и др.]. Минск, 1993.

14. *Сергаева А. В.* Поминальные обряды 40-го дня в д. Затесток // Живая старина. 2001. № 4.

15. Смоленский музыкально-этнографический сборник: в 3 т. Т. 2: Похоронный обряд. Плачи и поминальные стихи / редкол.: О. А. Пашина [и др.]. 2003.

Энгельс Дарашэвіч

НЕМАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА

У XXI стагоддзі, пры агульным націску глабалізацыі, мы яшчэ маем магчымасць назіраць шэраг з'яў культуры мінуўшчыны, якія, нягледзячы на архаічнасць, наіўнасць, мінімалізм сродкаў выразнасці і ў нечым нават падманлівую немудрагелістасць і прымітывізм дапамагаюць чалавеку лепш зразумець сваё месца ў сучаснай культуры, сфармуляваць сваё стаўленне да яе. Часам гэтыя з'явы даводзіцца разглядаць двояка: яны адначасова носьбіты і прагрэсіўнай, і рэакцыйнай пераемнасці. Але пры пабудове аптымальнай панарамы «мазаікі» суіснавання розных тыпаў культуры ў XXI ст. бясспрэчна, што пытанне нават не ў тым, каб кваліфікаваць той ці іншы факт паводле вышэйпамянёнай шкалы. Для дакладнага прагназіравання будучых культурных працэсаў значна важней знайсці найбольш аб'ектыўныя і аптымальныя ацэначныя кантэксты.

Увогуле культурная спадчына чалавецтва – надзвычай буйная і глыбінная з'ява. Частка яе занатавана ў пісьмовых дакументах, гэта – гістарычная культурная спадчына (спадчына пісьмовай традыцыі). Разважанні храністаў і аўтараў летапісаў, творы антычных філосафаў і літаратараў, адміністратыўныя і прававыя нарматывы мінулага – буйны складнік нашага светапогляду і асновы сучаснай культуры. Звычайна мы выдатна разумеем іх «літару» (форму), аднак з разуменнем іх «духу» (зместу) часам бываюць складанасці. Таму цяпер усё большую ўвагу надаюць культурнай спадчыне, якая захавалася «жыўцом», «літара» і «дух» якой перадаваліся спрадвеку вусным шляхам [1, *55*]. Гаворка ідзе пра т. зв. спадчыну вуснай традыцыі (oral heritage of humanity) ці, як найчасцей гавораць (разумеючы пры гэтым менавіта *непісьмовы*, *вусны* аспект), нематэрыяльную культурную спадчыну (intangible heritage of humanity). Сёння ёсць падставы сцвярджаць, што, нягледзячы на урбанізм

і глабалізацыю, у сучасным свеце адначасова існуюць такія з'явы, як руралізацыя і традыцыяналізм. Гэта – сведчанне таго, што нематэрыяльная культурная спадчына, яе светапоглядныя асновы настолькі глыбока «ўбудаваны» ў структуру еўрапейскай культуры, што сучасны чалавек не жадае іх страціць і імкнецца захаваць нават у часы татальнага панавання тэхнагеннасці і інфарматызацыі [2, *10*].

Сёння пры аналізе месца нематэрыяльнай культурнай спадчыны ў структуры культуры XXI стагоддзя варта прыгадаць асноўныя *канцэпты*, якія датычацца іх узаемадачыненняў. Як вядома, СТРУКТУРА – нейкая базавая перадумова чагосьці, як бы падмурак і рыштаванне разам. СІСТЭМА – пэўнае адзінства элементаў, якія разглядаюцца ў дынаміцы, у развіцці. Структура і сістэма культуры – гэта яе будаўнічы каркас, трымаючыя канструкцыі з устойлівых і дынамічных элементаў. КУЛЬТУРА – агульнапрынятыя ў межах пэўнай супольнасці формы арганізацыі мыслення і паводзін. НЕМАТЭРЫЯЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ СПАДЧЫНА – руральныя звычаі і абрады, тэхналогіі народных промыслаў, творы і манера выканання жанраў аўтэнтычнага фальклору, якія існуюць у побыце этнасу і перадаюцца вусным шляхам.

Погляды на гэты прадмет не былі аднолькавымі. У рацыяналістаў сістэма і структура культуры тлумачыліся як вытворныя ад Універсіума ці Соцыума, якія тут вызначаюць структуру і сістэму (у Гегеля – Абсалютная Ідэя, у Фіхтэ – «я», у Маркса – спосаб вытворчасці, а ў ім – вытворчыя адносіны).

У XXI ст. рацыяналістычнае тлумачэнне культуры даюць пераважна тыя навукоўцы-культуролагі, якія абапіраюцца перадусім на інфармацыйна-камунікатыўны падыход да культуры (г. зн. на кібернетыку, інфарматыку, семіётыку, эканоміку і тэхналогіі). Такі падыход у некаторых адносінах вельмі патрэбны, але ён дае ў асноўным залежнасці ад знешніх фактараў, а ці можна звесці культуру толькі да вытворнага ад іншага?

Лічыцца, што формы культуры – гэта абагульненая сукупная выява яе сутнасных частак (ці элементаў), якія ўтвараюць пэўнае адзінства: мастацтва, рэлігія, мараль, філасофія, навука і інш., якія трымаюць у сабе традыцыю, але ў пэўнай ступені залежаць ад гістарычных умоў.

Тып культуры – гэта пэўная сукупнасць розных прыкмет духоўнасці, што ўзніклі на глебе гістарычна дадзеных геаграфічных, антрапалагічных, псіхалагічных, гаспадарчых абставін (клімату,

прасторы і часу, рэлігіі, псіхалогіі народа і г. д.). Напрыклад, можна гаварыць аб усходнеславянскім тыпе культуры, маючы на ўвазе нешта агульнае для ўсіх усходніх славян (этычная прастора: раўніны, лясы, рэкі, узвышшы, курагны, стэп, дрэвы як асноўны будаўнічы матэрыял; візантыйска-праваслаўнае веравызнанне як першапачатковы хрысціянскі кампанент і г. д.). Неабходнасць і заканамернасць існавання розных тыпаў культуры прызнаецца большасцю вядучых культуролагаў XX ст. (Бярдзяеў, Шпэнглер, Тойнбі і інш.). Розныя тэорыі даюць розныя адказы, у дыскусіях нараджаецца ісціна, якая для кожнага прачытваецца і адкрываецца індывідуальна. Сапраўды, чалавек усведамляе сябе чалавекам дзякуючы таму, што ведае сваю мінуўшчыну, карані сваіх продкаў – тое, адкуль выйшла яго нацыя, сацыяльная група, атачэнне і г. д. Калі ён далучаны да культуры, то валодае пэўнымі *формамі паводзін і мыслення*, якія знітаваны тымі ці іншымі каштоўнасцямі, традыцыямі, нормамі з гістарычнай мінуўшчынай. Большасць з гэтага амаль несвядома перадаецца пры міжасабовых побытавых кантактах, прычым пераважна вусным шляхам. Таму нематэрыяльная (духоўная) спадчына ў гэтым кантэксце – неад’емны складнік структуры і сістэмы культуры ўвогуле, без якога немагчыма самаўсведамленне чалавека. Менавіта дзякуючы гэтаму культура бытуе ў якасці адмысловай, уласцівай толькі людскому свету, непрыроднай рэальнасці.

У сучасным свеце, калі мінулыя традыцыйныя сувязі распадаюцца асабліва хутка і на змену прыходзяць усё больш абстрактныя формы адносін, што касмапалітызуюць людскую свядомасць, надзвычай важна падтрымліваць сувязь чалавека з мінуўшчынай, традыцыямі, не даць згаснуць выпрацаваным гісторыяй пазітыўным гуманістычным каштоўнасцям. Таму цікавасць да этнаэкалагічнага і этнакультурнага выхавання, пошук шляхоў спалучэння каранёвай этнаэкалогіі і выхаваўчых, адукацыйных, рэкрэацыйных практык – патрэба часу. Можна сказаць, што сацыякультурная практыка (прынамсі ў Беларусі) тут крочыць наперадзе тэорыі. Напрыклад, напрыканцы XX ст. паралельна з глабалістычнымі тэндэнцыямі ў рэкрэатыўнай сферы акрэслілася тэндэнцыя да руралізацыі і ўзмацнілася цікавасць да гістарычнай нацыянальнай архаікі. Мы нечакана сталі сведкамі такіх з’яў сучаснай культуры, заснаваных на ўзорах нематэрыяльнай культурнай спадчыны, як фальклорны рух (з 1960-х гг.), рух гістарычнай рэканструкцыі (з 1990-х). Трэба дадаць,

што яны аказаліся даволі ўстойлівымі, схільнымі да самаарганізацыі і нават спалучэння з афіцыйнай культурай XXI ст. Сённяшняя крэатыўная моладзь апранае не толькі панкаўскую і байкерскую джынсавую і скураную уніформу, але і этнічныя (гістарычныя) касцюмы сваіх продкаў, імкнецца пераняць іх мастацтва і лепшыя культурныя здабыткі. Наколькі заканамерны і незваротны такія працэсы – пакажа час, але ігнараваць іх нельга.

Удзельнікі фальклорнага руху Беларусі XXI ст. – калектывы «Верас» (педагог-лідэр Таццяна Пладунова) і «Калыханка» (педагог-лідэр Ларыса Рыжкова)

Натуральна, што нематэрыяльная культурная спадчына існуе перадусім у традыцыйнай (вясковай) культуры, але відавочна, што захавалася яна і ў паводзінах гараджан (у пэўных формах, тыпах і г. д.) [3, *323*]. І менавіта яна, дзякуючы наяўнасці пераемнасці, надае культуры народа адзінства, што адыгрывае ролю фактару трансляцыі, сувязі, упарадкавання і г. д. Пераемнасць у культуры – шматгранны грамадскі працэс, абумоўлены канкрэтнымі сацыяльна-эканамічнымі і палітычнымі перадумовамі, а на сучасным этапе таксама і прафесійнай кампетэнтнасцю навуковых супрацоўнікаў (што займаюцца пытаннямі засваення плёну мінуўшчыны), узроўнем планавання, службай інфармацыі і інш.

Трэба адзначыць, што ў распрацоўцы праблематыкі пераемнасці культуры айчынная культуралогія дасягнула пэўных поспехаў [4, *313*], тым не менш сёння асабліва заўважна, што асэнсаванне пераемнасці паводле ўкаранёнай матрыцы «прагрэсіўны-рэгрэсіўны» не заўсёды дастатковае. Аналіз багата якіх падзей мінуўшчыны паводле гэтага тыпу не дапамагае высветліць пытанне, якім чынам даследаваная падзея адбівалася на сацыякультурным працэсе.

Бясспрэчна, што вывучэнне асаблівасцей нематэрыяльнай культурнай спадчыны ва ўмовах глабалізацыі, унікальных сваім гістарычным маштабам, інтэнсіўнасцю і глыбінёй уплыву на ўсю культурную творчасць, належыць да найважнейшых праблем пераемнасці і культуры. Засваенне культурнага фонду мінуўшчыны сёння характарызуецца тым, што перавагу набываюць не стылявыя і фармальныя рысы мінулай культуры, а яе суцэльнае і ўсебаковае асэнсаванне з тою мэтай, каб суб’ект гэтага асэнсавання мог зразумець сябе арганічнай часткай адзінага культурастваральнага руху гісторыі.

Ва ўмовах глабалізацыі каштоўнасці і дасягненні толькі тэхнагеннай цывілізацыі, якія б вялікія яны ні былі, не здольныя забяспечыць адэкватнае, усеабдымнае навуковае спасціжэнне культурнай спадчыны. У сувязі з гэтым сёння асабліва востра паўстае пытанне аб стварэнні прадуманай канцэпцыі сацыяльных, палітычных, псіхалагічных і культурных умоў пазнання нематэрыяльнай культурнай спадчыны, якая невынішчальная з структуры сучаснай культуры, забеспячэння ў ж ы т к о в а г а (жыццёвага, побытавага) функцыяніравання і трансляцыі.

Літаратура

1. *Дорошевич Э. К.* Миф как явление культуры // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі: матэрыялы навук. канф. (Мінск, 25–26 сак. 2003 г.). Мінск, 2003.

2. *Дубавец С. І.* Вострая брама: беларускі культурны кантэкст на мяжы стагоддзяў. Мінск, 2005.

3. *Итс Р. Ф.* Введение в этнографию. Л., 1974.

4. *Калацэй В. В.* Велікодная абраднасць у святле тэорыі камунікацыі: пытанні міжкультурнага кантэксту святаў першай веснавой поўні // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі: матэрыялы навук. канф. (Мінск, 25–26 сак. 2003 г.). Мінск, 2003.

Таццяна Пладунова

АКТУАЛІЗАЦЫЯ ЭТНАФАНІЧНЫХ ТРАДЫЦЫЙ КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВАГА ЦЫКЛА Ў СУЧАСНАЙ КУЛЬТУРНАЙ ПРАСТОРЫ

Якасная рэпрэзентацыя каранёвай беларускай культуры – адна з важных і складаных задач па забеспячэнні этнакультурнага працэсу ва ўмовах глабалізацыі. Вопыт педагагічнай практыкі выкладчыкаў спецыялізацыі «Этнафоназнаўства» па засваенні этнафоніі [*1] Беларусі і ўкараненні яе ў вучэбна-выхаваўчы працэс дазваляе зрабіць пэўныя высновы.

Пераемнасць беларускай этнафоніі ажыццяўляецца аматарскімі фальклорнымі гуртамі шляхам актуалізацыі каляндарна-абрадавых свят, што адкрыла перспектывы ўвядзення іх у кантэкст сучаснай культуры ў якасці эстэтычна пераасэнсаванай традыцыі. Падчас сваёй педагагічнай дзейнасці мы сумесна з педагогамі-лідэрамі дзіцячых і маладзёжных гуртоў неаднаразова праводзілі святочныя імпрэзы і фальклорныя фестывалі ў сістэме пазашкольнага выхавання і ВНУ. Назапашаны досвед у галіне мастацка-практычнай фалькларыстыкі [*2] быў абагульнены, і яго вынікам з’явілася распрацоўка методыкі па засваенні каляндарна-абрадавых свят сучаснікамі.

Задачай правядзення каляндарна-абрадавых свят ва урбанізаваных умовах, на наш погляд, з’яўляецца папулярызацыя найважнейшай формы творчай камунікацыі – народнай песні, своеасаблівай квінтэсенцыі абраду. Апошняя і сёння здольна ажыццявіць адну з галоўных сваіх функцый – дэманстрацыю жыццёвых сіл грамадства і еднасці з прыродай.

Апантанасць аўтара як педагога ідэяй мастацкага рэканструявання каляндарна-абрадавых свят сугучна эстэтычнай канцэпцыі засваення фальклору філосафа У. М. Конана, які заклікае этнапедагогаў актуалізаваць фальклорную спадчыну метадамі *мастацка-практычнай фалькларыстыкі,* тэарэтычна і метадычна распрацаваць іх. Згодна з нашай канцэпцыяй, пераемнасць фальклорнага мастацтва ва ўмовах згасання жывой традыцыі павінна адбывацца ў рэчышчы ўвядзення класічных відаў народнай творчасці як развітай мастацкай сістэмы ў кантэкст сучаснай культуры. У творчым працэсе іх актуалізацыі магчыма выкарыстоўваць не толькі захаваныя ў побыце і народнай памяці фрагменты вуснай і візуальнай творчасці (абрады, харэаграфія, музыка), але ўвесь корпус запісаных

і дэпаніраваных твораў фальклору з улікам іх нацыянальнай самабытнасці і рэгіянальных варыянтаў [2, *483*].

З 2004 г. у рамках спецылізацыі «Этнафоназнаўства» аўтарам распрацоўвалася методыка мастацкага рэканструявання каляндарных абрадаў на рэгіянальным матэрыяле. Яе ідэя – прапаганда максімальна набліжаных да аўтэнтычнага арыгінала святочна-абрадавых форм. Ва ўмовах гарадской рэканструкцыі непазбежны элементы мастацкага пераасэнсвання, аднак яны маюць на мэце падкрэсліць сэнсавыя асаблівасці абрадавага свята, не парушаючы нормаў народнай этыкі і эстэтыкі і пакідаючы выканаўцам месца для імправізацыі.

На этапе мастацкага рэканструявання свята неабходна распрацаваць *абрадавую карту* з пазначэннем асноўных кампанентаў яго адпраўлення. У яе выбудове мы абапіраемся на класіфікацыю песенных тэкстаў вывучаемага свята, а таксама на методыку даследавання абрадаў расійскіх даследчыкаў М. І. і С. М. Талстых, якія ўяўлялі абрадавую дзею як сукупнасць раўназначных функцыянальна-семантычны кодаў [3, *370-385*]. Паводле высноў даследчыкаў, архітэктоніка гэтых кодаў выбудоўваецца наступным чынам: тэмпаральны код – час правядзення абраду (свята); акцыянальны код – паслядоўнасць абрадавых дзей (рытуал); лакатыўны код – месца правядзення абраду (свята); персанальны код – кола ўдзельнікаў, наяўнасць маскіраваных персанажаў; атрыбутыўны код – выкарыстанне абрадавых атрыбутаў, адзення, маскіравання; музычны код – тыпавыя напевы з адмысловымі этнафанічнымі прыкметамі і гукаідэал інструментальнай этнафоніі; вербальны – наяўнасць заклікаў, замоў, зычэнняў у абрадзе.

Ва ўмовах Беларусі распрацаваная абрадавая карта можа быць рэкамендавана этнапедагогам, кіраўнікам аматарскіх фальклорных калектываў, культарганізатарам для даследавання і сістэматызацыі абрадавых кампанентаў свят з мэтай іх мастацкага рэканструявання.

Абрадавая карта свята ў рэгіёне (вёсцы)

Акцыянальны код	Тэмпаральны код	Лакатыўны код	Персанальны код	Атрыбутыўны код	Музычна-вербальны код	Музычна-інструментальны код	Пластычны код

Музычна-вербальны код раскрывае функцыянальна-тэматычны змест абрадавых песень, аднак іх этнафанічныя праявы ў дадзенай карце немагчыма акрэсліць па наступнай прычыне. Вакальная этнафонія абраду прадстаўлена так званымі «тыпавымі напевамі». Хоць этнамузыколагі розных еўрапейскіх школ вызначаюць іх па-рознаму, але аднолькава акрэсліваюць функцыянальнае прызначэнне тыпавых напеваў: у народнай свядомасці яны выступаюць як гукавы сімвал абраду, выяўляючы яго нарматыўна-рэгламентуючую і знакава-апазнавальную ролю ў традыцыйным грамадскім жыцці. Абрадавыя тыпавыя напевы тым ці іншым «голасам» апавяшчаюць пра змену сезоннасці, працоўнай актыўнасці, жыццёвых цыклаў чалавека. Тое ці іншае свята ў адной вёсцы можа «гучаць» на тры-пяць тыпавых напеваў, і ўсе яны ўяўляюць своеасаблівы гукавы пашпарт абраду, праходзяць скразнымі промнямі праз яго дзеі, «апяваючы» акцыянальныя коды свята. За адной мелодыяй (тыпавым напевам) замацавана некалькі песенных тэкстаў, розных па функцыянальным змесце, але агульных па мэтавым абрадавым прызначэнні.

Пры складанні рэгіянальнай абрадавай карты паводле прапанаванага ўзору неабходна ўлічыць гэтыя моманты і зрабіць аўдыё (нотны) дадатак сістэматызацыі тыпавых напеваў па прынцыпу «Напеў 1», «Напеў 2» і г. д. альбо, па народнай тэрміналогіі, «Голас» 1, «Голас» 2 і г. д.) з дапасаванымі да іх песеннымі тэкстамі і этнафанічнымі заўвагамі – пазначэннем тэмбрава-дынамічных, артыкуляцыйных асаблівасцей спеваў, характару (тыпаў) голасавядзення і да. т. п.

З улікам усяго вышэйадзначанага намі была распрацавана праграма мастацкай рэканструкцыі каляндарна-абрадавага свята на дакументальнай аснове, якая складаецца з пэўных этапаў.

Даследчы этап

1. Тэарэтычны аналіз абрадавай традыцыі і яе рэгіянальных адметнасцей.

2. Збор і пашпартызацыя фальклорнага матэрыялу.

3. Сістэматызацыя фальклорнага матэрыялу паводле прыведзенай вышэй абрадавай карты.

4. Расшыфроўка, сістэматызацыя тыпавых напеваў і дапасаваных да іх песенных тэкстаў.

Арганізацыйна-метадычны этап

1. Афармленне падабраных этнафанічных і танцавальна-гульнявых узораў у рабочы нотны зборнік альбо ў фанатэку (напрыклад, «Калядны спеўнік рэгіёна (вёскі)»).

2. Складанне сцэнарыя паводле акцыянальных кодаў абрадавага свята з больш дэталёвым пазначэннем руху абрадавых падзей і асобных момантаў свята, часу і месца іх правядзення, кола ўдзельнікаў і завадатараў свята, абрадавых персанажаў, маскіравання і атрыбутыкі, зместу прымеркаванай да свята рэкрэацыйна-забаўляльнай часткі. Рэжысёрскае вырашэнне кожнага з эпізодаў свята.

Вучэбна-рэпетыцыйны этап

1. Фарміраванне спеўных гуртоў – ілюстратараў этнафоніі абрадавага рэгіёна (фальклорныя калектывы ўстаноў культуры і адукацыі, мясцовыя жыхары вёскі, горада).

2. Развучванне з імі песень, гульняў і танцаў з рабочага «Спеўніка».

Прэзентацыйна-творчы этап

Адпраўленне абрадавага свята ў натуральных умовах бытавання адпаведна традыцыйнаму часу кожнай абрадавай падзеі, уключэнне ў святочнае дзейства ўсіх прысутных.

Аналітычны этап

Аналіз зробленай мастацка-фалькларыстычнай працы, яе дакументаванне і архівацыя.

На аснове гэтай методыкі абрадавае свята магчыма адаптаваць пад рэгіянальнае (міжрэгіянальнае) ці агульнанацыянальнае – шляхам вылучэння асобных абрадавых этапаў і падбору да іх песенных узораў (адпаведна мэце правядзення свята). Па дадзенай методыцы студэнты першага набору спецыялізацыі «Этнафоназнаўства» ажыццявілі дыпломныя праекты «Купалле на Полаччыне», «Купалле на Віцебскім Падзвінні», «Беларускае Купалле на фестывалі «Берагіня» ў вёсцы Ракаў Валожынскага раёна і на V Міжнародным фестывалі фальклорнага мастацтва «Берагіня» у г. п. Акцябрскі Гомельскай вобласці [2, *260*].

Напрыканцы хацелася б выказаць надзею, што, нягледзячы на паступовае і, на жаль, аб’ектыўнае затуханне традыцыйнай культуры ў аўтэнтычных формах яе бытавання, назапашаныя мастацкія каштоўнасці магчыма вывучаць сёння шляхам уключанага назірання альбо на аснове архіўных фалькларыстычных крыніц, па-мастацку пераасэнсоўваць іх і актуалізаваць у другасных формах фальклору – сіламі сучасных фальклорных гуртоў.

Заўвагі

*1. Тэрмін «этнафонія» прапанаваны украінскім этнамузыколагам К. В. Квіткам у дачыненні да этнічнай спецыфікі тэмбравых асаблівасцей гуку, манеры выканання і асаблівасцей фразіроўкі ў народных спевах [1, *71*]. Як раздзел этнамузыкалогіі, этнафоназнаўства разглядае традыцыйны гукаідэал як інтанацыйна-тэмбравую мадэль музычнай традыцыі рэгіёна (арэала), даследуе яе сецыфічныя характэрыстыкі: тэмбр, гукавышыннасць, дынаміку, спосабы гукавымання і фразіроўкі, тыпы голасавядзення, дыхальныя тэхнікі па разліку акустычнага сігналу, своеасаблівасць інтанацыі, варыятыўнасць суладдзя галасоў ў ансамблі).

*2. Этнакультурны праект «Па святах "Сонечнага крыжа"» па актуалізацыі каляндарна-абрадавых традыцый быў распачаты ў 1997 годзе супрацоўнікамі лабараторыі фальклору Нацыянальнага цэнтра творчасці дзяцей і моладзі В. Калацэем і Т. Пладуновай з мэтай выбудовы ***мадэлі этнакультурнага выхавання*** ўдзельнікаў дзіцячых і маладзёжных фальклорных калектываў пазашкольных устаноў выхавання на аснове цыклічнасці беларускага народнага календара, рухомыя святы і прысвяткі якога ўтрымліваюць два яго стабільныя стрыжні – летні і зімовы сонцаварот (Купалле/Каляды), веснавое і восеньскае раўнадзенства (Гуканне вясны, Вялікдзень/Багач). Штогод, пачынаючы з 1998 г., а з 2003 г. сумесна з БДУ культуры і мастацтваў, лабараторыя фальклору (з 2003 па 2009 гг. аддзел народных мастацкіх рамёстваў і фальклору НЦМТДМ) праводзіла шэраг гарадскіх і рэспубліканскіх этнакультурных мерапрыемстваў, адпаведна пэўнай каляндарна-абрадавай святочнай кропцы «Сонечнага крыжа»: «Гуканне вясны на ўзгорках Мінска» 03.1998; «Каляды ў НЦ» 01.1999; «Юр'я ў Тальцы» 04.1999 (сумесна з Талькаўскай СШ Мінскага раёна); «Купалле ў Вязынцы» 06.2000-2009; танцавальна-гульнявыя вечарыны для дзяцей і моладзі ў дыска-клубах г. Мінска («Надыход вясны» 03.2001, «Доўгі танок» 06.2001, «У абдымках сонца» 09.2001, «Кола да "крывых вечароў"» 01.2002, 2003, «Павада» 04.2002, 2003, «За Марцінаў дом» 11.2005, «Лё» 03.2006, «Крывы танок» у «Стэпе» 05.2007, «Дуды Юр'я зімовага» 12.2007); фальклорныя летнікі ў НДАЛ «Зубраня» (рэспубліканскія фестывальныя святы «Купалле па-над Нараччу» 06.2002, «Свята традыцыйна-побытавага танца» 06.2003, «Гуканне вясны на беразе Нарачы» 05.2004); Рэспубліканскі фестываль дзіцячых фальклорных калектываў «Калядны фэст» 01.2005; гарадскія святы «Гуканне вясны на Свіслачы» 04.2005, «Юр'я ў Парку Горкага» 04.2006, «Зялёныя сляткі ў Мінску» 05.2007; «Масленіца» у вёсцы Строчыцы 03.2008; «Купалле на фестывалі «Берагіня» 06.2008; «Калядны фэст» 01.2010.

Літаратура

1. *Квитка К*. Избранные труды : в 2 т. Т. 2. М, 1973.

2. *Конан У. М*. Выбранае / уклад. М. А. Козенкі; прадм. М. А. Козенкі. Мінск, 2009. (Выдатныя постаці Беларусі).

3. Купалле на «Берагіні»// Берагіня: Пяты Рэспубліканскі фестываль фальклорнага мастацтва (2006 – 2008) / укл. М. А. Козенка. Мінск, 2008.

4. *Толстой Н. И., Толстая С. М.* К реконструкции древнеславянской духовной культуры (лингво- и этнографический аспект) // Славянское языкознание / VIII Междунар. съезд славистов, Загреб-Любляна, сент. 1978 г. М., 1978.

Міхась Кенька

ДА ПЫТАННЯ АБ КРЫНІЦАХ ПАШЫРЭННЯ ПЕСЕННАГА РЭПЕРТУАРУ Ў БЕЛАРУСІ (З НАСТАЛЬГІЧНЫХ ЗГАДАК)

На гэтую тэму мяне навялі думкі пасля таго, як некалькі разоў паслухаў па сваёй радыёкропцы праграму Яўгена Блізнюка «Рэтра». Яна робіцца па заяўках радыёслухачоў, што хочуць паслухаць любімыя песні сваёй маладосці 60-80-х гг. мінулага стагоддзя. Зразумела, што заяўкі робяць людзі ўжо не маладыя. Я заўважыў, што найчасцей просяць выканаць песні савецкіх кампазітараў, радзей – старадаўнія рамансы, танга і, што характэрна, песні з усяго свету, якія сталі папулярнымі дзякуючы пашырэнню кантактаў між народамі, тэхнічнаму прагрэсу. І гэта даўно ўжо засведчана навуковай думкай: «В истории фольклорной песни большую роль играло влияние на нее художественной письменной песни. Песни-стихотворения, нередко уже положенные на музыку, проникали в «народ» через книгу, через специальные п е с е н н и к и , через школу, армию, эстраду, а позднее и через граммофон и радио» [3, *194*].

І мне ўспомнілася дзяцінства, вясковыя святы, вячоркі, вяселлі – якіх толькі песень на іх не спявалі! Вядома, у найбольшай пашане былі свае, на роднай мове. Спявалі старыя спаконвечныя народныя песні: «Ой, рэчанька, рэчанька», «Ці ўсе лугі пакошаны», «Ой, ляцелі гусі з броду», «Зялёная вішня», «Лявоніха». Спявалі песні беларускіх кампазітараў: «Бывайце здаровы», «Ручнікі», «Ой, бярозы ды сосны» (Лясная песня).

Але спявалі і песні, якія прыляцелі з-за межаў. Сярод іх – украінскія песні розных часоў: «Ніч яка місячна», «Чорні брови, карі очі», «Ой, дівчино, шумить гай». Цікава, што некаторыя песні як бы агульныя для украінцаў і беларусаў. Вось некаторыя назвы такіх песень па-украінску, але ж ёсць і іх беларускія варыянты: «Там за гаєм зелененьким», «Добрий вечір, дівчино, куди йдеш?», «За туманом нічого не відно», «А я все дивлюся, де моя Маруся», «В саду гуляла, квіти збирала», «Ти ж мене підманула». Успамінаецца, што песню на словы украінскага паэта А. Малышкі «Песня про рушник» («Рідна

мати моя...»), яго ж «Киевский вальс» і песню на словы Дз. Паўлычкі «Два кольори» напявалі нават па-ўкраінску.

Сярод папулярных былі і даўнія казацкія песні; іх таксама спявалі па-рознаму – «Распрягайте, хлопцы, коней», «По Дону гуляет…, «Ехали казаки». Апошнія дзве мяне, малога, даводзілі да плачу: было шкада і дзяўчыну, якая патанула, калі карэта звалілася з маста, і няшчасную Галю, якую так жорстка падманулі казакі. І ўжо не я адзін, а ўся вёска плакала, калі праводзілі хлопцаў у армію і на развітанне традыцыйна спявалася старадаўняя руская рэкруцкая песня «Последний нонешний денёчек»… Плакалі, бо песня была жаласная.

Рускія песні ў бяседным рэпертуары ішлі нароўні з беларускімі. Спяваліся старадаўнія «По диким степям Забайкалья», «Глухой, неведомой тайгою», «Шумел камыш», «Тёмно-вишнёвая шаль», «Раскинулось море широко», «Вот мчится тройка почтовая», «Из-за острова на стрежень» – яны лічацца народнымі песнямі, іх аўтары невядомыя. Але як народныя спяваліся і песні «Коробушка» на словы М. Някрасава, «Мой костёр в тумане светит» Я. Палонскага, «Хас-Булат удалой» А. Амосава, «Смерть Ермака» К. Рылеева. У народным бытаванні відазмяніліся многія словы гэтых песень, забыліся іх аўтары. Калі песня пойдзе ў народ, то забываецца, адкуль яна, хто аўтар, хто стварыў музыку да яе. Нават і сёння ў нас далёка не ўсе ведаюць, што нібыта руская народная песня «Когда я на почте служил ямщиком» на самай справе і не руская, і не народнаая, што напісаў яе беларускі паэт У. Сыракомля па-польску, а рускі паэт Трэфалёў пераклаў і «пусціў у народ». Дарэчы, у Міры нядаўна адкрыўся прыватны музей гэтай песні, які запачаткаваў мясцовы энтузіяст Віктар Сакель.

Мая цешча-ленінградка рашуча даводзіла мне, што «Бываце здаровы» (беларуская песня на словы А. Русака) – гэта не што іншае як толькі руская народная песня. Калі я пытаўся ў першакурснікаў, ці ёсць аўтары ў песень «Ручнікі», «Мяцеліца», правільна адказвалі адзінкі, большасць жа сцвярджала, што гэта беларускія народныя песні, між тым як аўтары іх – Вера Вярба і Авер’ян Дзеружынскі. Ужо і нядаўна напісаную песню «А я лягу, прылягу» на словы Ніла Гілевіча многія лічаць народнай.

У народ пайшло мноства песень дзякуючы тэхнічнаму прагрэсу. Калі вынаходнікі прыдумалі, як запісваць гук, то неўзабаве шырока распаўсюдзіліся патэфоны, тады нямала песень дайшло да беларусаў на грамафонных пласцінках. Калі патэфоны па цане сталі даступнымі масаваму пакупніку, яны з’явіліся ў хатах, іх бралі з са-

бой на пагулянкі, пікнікі на свежым паветры, кружэлкі да іх дбайна падбіраліся паводле густу гаспадароў. Патэфоны заводзілі для гасцей, словы песень на ляту падхопліваліся, рабіліся папулярнымі.

У даваенныя гады ў хатах з’явіліся «талеркі» першых радыёпрыёмнікаў. І тут ужо межы бяседнага рэпертуару яшчэ шырэй рассунуліся, сталі папулярнымі песні многіх народаў, часта нават вельмі далёкіх ад Беларусі.

Цікава, што на маёй роднай Пастаўшчыне, на пагранiччы з Літвой і Польшчай, прынамсі, у маёй роднай вёсцы, як ні дзіўна, літоўскіх і польскіх песень падчас застолляў не спявалі. Не было нават песень з новымі словамі паводле музычных матываў нашых заходніх суседзяў, як, скажам, у Польшчы на іншыя словы спяваюць рускія песні «Ландыши», «Катюша», «Московские окна». Але ўсё ж аказваецца, што хаця б у Заходняй Беларусі, асабліва на памежжы, некаторыя польскія песні былі вядомыя. Як тут не згадаць пра гісторыю песні «La Paloma» (Галубка). Словы і музыку да яе (яна нагадвае матыў хабанеры) напісаў іспанскі кампазітар Себасцьян Ірадзье (1809–1865) у 1863 годзе пасля паездкі на Кубу. Вось тэкст першага куплета і прыпева ў маім падрадковым перакладзе:

Калі я пакідаў Гавану, о, божа мой,
Ніхто не бачыў, як я адпраўляўся.
Быў толькі я
І адна прыгожая дзяўчына з Гуачынанга,
Гатовая пайсці са мной,
Так, сеньёр.
Калі да твайго акна прыляціць галубок,
Пачастуй яго, гэта я, дарагая.
Раскажы яму пра сваё каханне,
Зрабі яму карону з кветак, бо гэта буду я.
Ах, каханая, о, так!
Ах, падары мне сваё каханне,
Ах, пайдзі са мной, каханая,
Туды, куды іду я [*1].

Як бачым, у першапачатковым тэксце песні не апавядаецца пра марака, які марыць хутчэй вярнуцца з плавання і сустрэцца з каханай, як у песні «Голубка» на рускай мове. Толькі калі «Палома» стала папулярнай у Еўропе, сэнс песні змяніўся: ва ўсіх варыянтах у ёй стала распавядацца пра тое, як галубка прыляцела да дзяўчыны і прынесла апошнюю вестку ад марака, які загінуў у штармавым мо-

ры. У ёй моцна гучыць матыў перамогі кахання над смерцю. Магчыма, на інтэрпрэтатараў паўплывала гісторыя аб тым, як персідскі флот цара Дарыя ў 492г. да н. э. гінуў у час буры каля берагоў Афона і маракі выпускалі белых галубоў, якія звеставалі родным пра трагедыю на моры.

Песня стала папулярнай у Мексіцы, на Кубе, на Гаваях, у пачатку XX стагоддзя яе заспявалі ў Францыі, Іспаніі, Германіі. Ці не таму, што ў песні згадваецца пра Гавану, яна лічыцца кубінскай. У Польшчы ў 30-я гг. XX ст. «Палому» выконваў надзвычай папулярны ў тыя часы спявак Адам Астэн (1902-1993) на словы, якія абсалютна не адпавядалі ні зместу арыгінала, ні заходнееўрапейскім (англійскаму, французскаму, нямецкаму) варыянтам. Аўтар слоў – польскі паэт Валеры Ястжэмбец-Рудніцкі (1888–1962). У ягонай версіі на першы план выступіў матыў адзіноты маракоў на марской прасторы:

W ten świat płynie okręt, prując grzebienie fal.
I wkrąg widać tylko morze i szarą dal...
Ten wiatr dziś tak huczy i tak żałośnie łka,
Kto wie dokąd ta wichura nas dzisiaj gna..
Cóż nas obchodzi przecież szeroki świat,
Wicher po morzach nas pędzi tyle lat...
Nikt z nas nie pragnie wracać, bo nie ma gdzie.
Niech więc ten wiatr szaleje i dalej dmie!
Ref. Chłopcy, na nas już czas...
Morze woła dzis nas (варыянт: dzis wzywa nas)...
Szare fale zuchwale nam morskie
Dziś dno pokazać chcą!
Rzućmy smutek i żal,
Wicher pędzi nas w dal...
Niech marzenia, cierpienia i serca ból
Zmyje morska sól! [4]

Падрадкоўны пераклад аўтара артыкула:

За свет плыве карабель, рассякаючы грабяні хваль.
А навокал бачны толькі мора і шэрая далеч.
Той вецер так шуміць і так жаласна плача.
Хто ведае, дакуль ён будзе нас гнаць...
Што ж мы заўсёды абмінаем шырокі свет?
Віхура па моры ганяе нас столькі гадоў...
Ніхто з нас не прагне вярнуцца, бо няма куды.
Хай сабе вецер шалее і дзьме.

П р ы п е ў :
Хлопцы, настаў наш час,
Мора ўжо кліча нас.
Шэрыя хвалі дзёрзка хочуць
Паказаць нам зараз марское дно.
Перастанем жа смуткаваць і шкадаваць.
Віхура гоніць нас удалеч...
Хай жа мары, цярпенне і боль у сэрцы
Змые марская соль [*1].

Менавіта гэтую песню чуў у запісе на грамафонны дыск Янка Брыль. Яна была для яго сімвалам свабоды і надзеі вярнуцца на радзіму. У рамане «Птушкі і гнёзды» Янка Брыль апавядае, якое ўражанне зрабіла на яго (бо марскі пехацінец Руневіч – прататып аўтара) гэтая песня, якую ў лагеры ваеннапалонных выконваў аркестр польскага марскога флоту: «Спачатку ціхім, пасля нарастаючым шумам марское хвалі паплыла над натоўпам журботна-задушэўная «Палома». Без слоў яна цяпер, але гаворыць сэрцу вельмі многа. І не таму, што і польскія словы да гэтай музыкі ёсць, што марскі пехацінец Руневіч іх ведаў. Не, не толькі таму, – сама мелодыя, сама гармонія гукаў гаварыла так многа, так невымоўна хораша і родна, што душа твая пачынала за песняю хвалявацца. Спачатку бачыш, як нараджаецца з гукаў карціна суровай, шэрай пустыні, па хвалях якое, барознячы пенны след, ідзе яшчэ адзін – які па ліку? – карабель. О, якое бязмежжа, якое бязлюддзе!.. Усплёскам хвалі, небывалым па сіле, уздымае свой голас адно адзінае пачуццё. Яно амаль усё – о, не, не ўсё – перадаецца ўсплескамі слоў:

Ах, не пазбыцца вечна жывой тугі,
Вечна чужыя сцелюцца берагі!..
Нас не прыгорне к сэрцу сцюдзёны свет –
Хай жа лютуе бура і ўдаль ірве!..
Хлопцы, настаў наш час,
Мора ўжо кліча нас… [2, *34*].

У Інтэрнэце ўдалося знайсці той даваенны грамафонны запіс. З хваляваннем слухаў яго, пераносіўся ў атмасферу рамана. А потым з’явілася думка, што, можа быць, прыведзеныя вышэй радкі не што іншае, як перакладзеныя Янкам Брылём на беларускую мову словы той песні ў польскамоўным варыянце Валеры Ястжэмбца-Рудніцкага? Услухаўся зноў. Прасачыў, як кладзецца адзін тэкст

на другі, і ўбачыў, што так, ва ўзнаўленні Янкі Брыля адчуваецца выяўны водгалас польскага тэксту, пра які сам аўтар і згадвае. Але гэта не зусім пераклад, а хутчэй пераклад-пераказ, пераклад-уражанне. Бо перш чым прывесці ў сваім перакладзе другую страфу з першага куплета песні, Брыль пераказвае першую ў прозе, малюе карціну, якая паўставала перад ім, калі ён слухаў песню.

Зразумела, што ў рамане згадка пра песню, з якой звязаны ўспамін пра трывожны перадваенны час, стварае адпаведны фон, навявае журботны настрой. У рамане пад гукі песні Руневіч успамінае, як салдаты-прызыўнікі польскага войска спявалі яе, чысцячы зброю яшчэ ў першыя месяцы службы ў войску. Яна навявае ім ўспамін пра радзіму, мірны час. Уключаючы ў свой твор згадку пра «песню марской тугі», як ён яе назваў, Янка Брыль, хацеў надаць аднаму з першых яго эпізодаў тую танальнасць, якой і надалей быў прасякнуты ўвесь раман. Не варта лічыць, што пісьменнік імкнуўся даць яе адпаведны пераклад. І ўсё ж, нельга не адзначыць, што прыведзеныя па-беларуску радкі «Паломы» добра кладуцца на мелодыю, іх можна спяваць.

Успамін пра песню «Палома» ў кнізе Я. Брыля дазваляе меркаваць, што яе ведалі ў Заходняй Беларусі. Пісьменнік разлічваў на тое, што і сучасны чытач прыгадае яе мелодыю, бо гэтая песня прыходзіла на Беларусь і з другога боку. Яшчэ ў даваенныя гады яна пад назвай «Галубка» стала папулярнай на рускай мове, зноў жа дзякуючы грамзапісам. Клаўдзія Шульжэнка спявала яе на словы С. Балоціна і Т. Сікорскай (музычная апрацоўка Б. Мондруса):

Когда из родной Гаваны отплыл я вдаль,
Лишь ты угадать сумела мою печаль.
Заря золотила ясных небес края,
И ты мне в слезах шепнула, любовь моя:
«Где б ты ни плавал, всюду к тебе, мой милый,
Я прилечу голубкой сизокрылой.
Парус я твой найду над волной морскою
Ты мои перья нежно погладь рукою».
О, голубка моя! Будь со мною, молю,
Там, в этом синем и пенном просторе,
В дальнем, чужом краю...
О.голубка моя! Как тебя я люблю,
О, как ловлю я за рокотом моря
Нежную песнь твою! [6]

Тут адсутнічае трагізм, няма ніякіх штормаў, вятроў, грозных хваль. Гэта песня пра разлуку марака з каханай, надзею на сустрэчу. Яна болей адпавядае французскаму, нямецкаму і англійскаму тэкстам. На жаль, цяпер гэтая адна з самых папулярных у свеце песня, якая ўвайшла нават у кнігу рэкордаў Гінеса, у нас не вядомая як «Палома». Але сучасны чытач рамана Янкі Брыля можа згадаць яе мелодыю, бо аўтар дае зноску: «неапалітанская песня «Галубка». Адзінае, што трэба будзе зрабіць, выдаючы цяпер, калі аўтара ўжо няма сярод жывых, раман «Птушкі і гнёзды» з навуковым каментарыем, гэта паправіць спасылку Янкі Брыля – песня на самай справе іспанская.

Цікава, што і ў Польшчы «Палому» цяпер спяваюць з іншымі словамі, якія адрозніваюцца як ад польскага даваеннага варыянта, так і ад рускага. У выкананні польскага спевака Даміяна Галецкага песня на гэтую мелодыю апавядае пра каханне, зоркі, ноч, нават мора там ужо і няма. А на нямецкай мове існуюць аж тры розныя тэксты гэтай песні. Адзін з іх гучыць у выкананні Мірэй Мацье, другі спяваюць Карэл Гот і Семіна Росі.

Дзеля цікавасці паглядзеў, як прадстаўлена «Палома» ў перакладзе рамана Янкі Брыля на рускую мову. Няўжо яна пададзена ў тым варыянце, які спявала Клаўдзія Шульжэнка, выконваюць сучасныя спевакі? Не, у аўтарызаваным перакладзе А. Астроўскага захоўваецца адпаведнасць тым словам песні, якія прывёў у рамане яго аўтар:

Что нам земля – у нас там причала нет.
В бурных морях мы бродим немало лет.
Нас ни одна на свете душа не ждёт –
Пусть же солёный ветер нас вдаль несёт!
Хлопцы, настал наш час…[1, *31*].

Калі паспрабаваць пакласці словы рускага перакладу на мелодыю, то, аказваецца, і іх можна спяваць. Магло быць так, што, працуючы над аўтарызаваным перакладам, Я. Брыль сустракаўся ці гутарыў па тэлефоне з А. Астроўскім і апавядаў яму пра тое, дзе і ў якім выкананні слухаў яе.

Яшчэ адна песня, якая ў Беларусі вядомая як рускае танга, таксама прыйшла з даваеннай Польшчы. Гэта танга – «Утомлённое солнце». Як лейтматыў і своеасаблівы музычны сімвал даваенных гадоў яна гучала ў некаторых савецкіх фільмах. Сапраўды, пад назвай «Расставание» яна была выпушчана на грампласцінках у 1937 г.

Танга адразу стала шлягерам. Але гісторыя яго пачынаецца з Польшчы і звязана з імем вядомага ў свой час польскага кампазітара Ежы Пецярбурскага (1897–1979). Ежы Пецярбургскі – папулярны польскі кампазітар, праславіўся якраз як аўтар танга. Напярэдадні Другой сусветнай вайны ў Польшчы сталі шлягерамі яго танга «О, донна Клара», «Ужо ніколі», «Маленькае шчасце», «Віно кахання». Танга «To ostatnia niedziela» (Апошняя надзеля) напісана ў 1935 г., словы варшаўскага паэта-песенніка Зянона Фрыдвальда. У арыгінале гэтае танга пра апошняе спатканне закаханых. Хлопец просіць дзяўчыну сустрэцца з ім у нядзелю апошні раз, бо яна выходзіць замуж за другога. Пасля сустрэчы хлопец мае намер развітацца з жыццём. У некаторых публікацыях яго называлі «Танга смерці» або «Танга самазабойцаў». Я пачуў яго ў выкананні маёй хатняй гаспадыні «пані Стасі», як яе ўсе звалі, у вёсцы Удзела Глыбоцкага раёна, дзе я настаўнічаў у 1972–73 гг. Мне адразу ж запомніўся першы куплет і прыпеў:

Teraz nie pora szukac wymowek,
Fakt, ze skonczylo sie.
Dzis przyszedl drugi, bogatszy
I lepszy ode mnie,
I wraz z toba skradl szczescie me!
Jedna mam prosbe, moze ostatnia,
Pierwsza od wielu lat:
Daj mi te jedna niedziele, ostatnia niedziele,
A potem niech wali sie swiat!

To ostatnia niedziela,
Dzisiaj sie rozstaniemy
Dzisiaj sie rozejdziemy
Na wieczny czas.
To ostatnia niedziela,
Wiec nie zaluj jej dla mnie,
Spojrzyj czule dzis na mnie
Ostatni raz.
Bedziesz jeszcze dosc tych niedziel miala,
A co ze mna bedzie, ktoz to wie?
To ostatnia niedziela,
Moje sny wymarzone,
Szczescie tak upragnione
Skonczylo sie! [5]

Пані Стася чула гэтую песню ў даваенным грамзапісе, запомніла і любіла спяваць. А я тады яшчэ не ведаў гісторыі стварэння і распаўсюджання яе, не ведаў, чаму існуе яшчэ і рускі тэкст на гэтую мелодыю, які з іх першасны. Як мне стала вядома ўжо цяпер, мелодыя танга гучала па ўсёй Польшчы і ў Заходняй Беларусі, якая тады была пад яе ўладай. Яшчэ ў 1937 г. песня даляцела да Савецкага Саюза і заваявала вялікую папулярнасць. Існавалі тры розныя тэксты яе. Найбольш папулярны – пад першапачатковай назвай «Расставание», а потым новай – «Утомленное солнце» на словы Іосіфа Альвека і ў выдатнай аранжыроўцы Аляксандра Цфасмана:

Утомленное солнце нежно с морем прощалось,
В этот час ты призналась, что нет любви.
Мне немного взгрустнулось без тоски, без печали.
В этот час прозвучали слова твои.
Расстаемся, я не стану злиться,
Виноваты в этом ты и я.
Утомленное солнце нежно с морем прощалось,
В этот час ты призналась, что нет любви [5].

А яшчэ існавалі «Песня о юге» у выкананні Клаўдзіі Шульженка на словы Асты Галлы і «Листья падают с клёна» (на словы Андрэя Волкава) ў выкананні джаз-квартэта Аляксандра Рэзанава.

Паводле адной з версій біяграфіі, Ежы Пецярбурскі ў 1939 г. служыў у войску ў Беластоцкай акрузе і пасля падзення Польшчы аказаўся ў Беларусі, узначаліў Беларускі рэспубліканскі джаз-аркестр, які многа гастраліраваў па СССР. І ўжо ў СССР напісаў музыку песні «Синий платочек», якая таксама мае доўгую гісторыю, спявалася на розныя словы, мела некалькі варыянтаў.

Радыё нароўні з тэлебачаннем спрыяла «хаджэнню ў народ» многіх песень. Папулярызаваліся яны і праз кіно. У савецкія часы лічылася добрым тонам мець у кінафільме адну-дзве песні, і іх тады было створана надзвычай многа. Я памятаю яшчэ вандроўныя кінаперасоўкі, якія на падводзе перавозіліся з вёскі ў вёску. Прыязджалі яны з досыць новымі фільмамі, якія амаль у той жа час ішлі і ў гарадах. Іх паказвалі або ў вясковым клубе, або ў мясцовай школе. Дэманстрацыя фільмаў была сапраўдным святам. І песні з іх імгненна падхопліваліся, іх уключалі ў рэпертуар мясцовых канцэртаў мастацкай самадзейнасці, спявалі на гуляннях, вяселлях. Не забываліся і песні са старых, яшчэ даваенных, кінафільмаў.

Першы тэлевізар я ўбачыў у Паставах у кабінеце начальніка станцыі ў 1964 г. Калі я з сястрой зайшоў туды, якраз паказвалі «Чапаева». З зайздрасцю падумалася: вось каб гэткі прыбор мець дома! Гэта ж колькі фільмаў можна паглядзець бясплатна! Але ўжо калі я стаў студэнтам, у 1965 г., тэлевізар пачаў уваходзіць у быт. Мы глядзелі яго ў «Ленінскім пакоі», праўда, самую вялікую аўдыторыю тэлевізар збіраў падчас трансляцыі футбола і хакея, а кіно мы больш любілі глядзець у кінатэатрах з дзяўчатамі. Недзе ў гэты ж час пачалі паступаць у продаж і магнітафоны. Яны адыгралі асаблівую ролю ў пашырэнні песеннага рэпертуару народаў СССР. Менавіта праз іх распаўсюдзілася аўтарская бардаўская песня, якая якраз у гэты час пачала развівацца. Але афіцыёз бардаў не любіў, яны рэдка прабіваліся на радыё, у кіно. Прычым некаторых выканаўцаў тыя, хто слухаў гэтыя песні, у «глыбінцы», прынамсі ў Магілёве, дзе я вучыўся, нават і не ведалі. Не ведалі, прынамсі, А. Галіча. Пра тое, што менавіта А. Галіч склаў песні «Городской романс» і «Право на отдых, или Баллада о том, как я навещал своего брата, находящегося на излечении в психбольнице в Белых Столбах», якія чуў у яго выкананні з магнітафона, я даведаўся значна пазней, як і многія іншыя. Не дзіва: 22 кастрычніка 1974 г. пастановай Галоўліта яго творы былі забаронены ў СССР. Арыгінальных песень Я. Клячкіна не памятаю, але з магнітафонных стужак гучала ў яго выкананні песня «Пілігрымы» на словы І. Бродскага, гучала як ананімная. Найбольш папулярнай з песень Я. Клячкіна была таксама «Не гляди назад, не гляди» на словы М. Зіфа. Тады многія песні гучалі з магнітафонаў як «бязродныя» – без звестак пра аўтараў слоў, музыкі, выканаўцаў.

Некаторыя песні бардаў Ю. Кукіна, Я. Клячкіна, А. Гарадніцкага, Ю. Візбара, якія выконвалі як свае творы, так і песні на словы іншых, часам невядомых паэтаў, прарваліся да слухачоў праз штомесячны гукавы часопіс «Кругозор», у які адмыслова ўстаўлялася шэсць пластмасавых грампласцінак. Сярод папулярных аказаліся «Атланты» А. Гарадніцкага, «За туманом», Ю. Кукіна, «Ты у меня одна» Ю. Візбара. Б. Акуджаву, Ю. Візбара ведалі больш, бо ім удавалася часам прарвацца і ў друк. І ўжо зусім выключная папулярнасць была ў песень Уладзіміра Высоцкага. У 1966 г. яго творчасць дайшла і да Магілёва, яго песні гучалі паўсюдна, магнітафоны нават выстаўлялі на падаконнікі, каб як мага больш народу іх пачула.

Праўда, дзеля справядлівасці, скажам, што бардаўскія песні ахвотна слухалі, але рэдка спявалі. Тое самае можна сказаць і пра песні

«папсы», але ўжо не таму, што імітаваць голас, манеру выканання бардаў было цяжка або немагчыма чалавеку без пэўных вакальных дадзеных.

Чым бліжэй да сучаснасці, тым болей эстрадная песня рабілася безаблічнай, не стала арыгінальных мелодый, слоў, якія краналі б душу. Ці не таму, што спевакі з ліку «папсы» адчувалі гэта, яны зрабілі спробу вярнуцца да ранейшага, савецкіх часоў песеннага рэпертуару ў цыкле «Старые песни о главном», але дурное камікаванне, парадыйнае апашленне сюжэтаў гэтых песень адвярнулі тэлегледачоў ад іх выканаўцаў. За апошнія дзесяць-пятнаццаць гадоў запамінальных песень, якія б «пайшлі ў народ», практычна не з'явілася. І вось рэакцыя: на радыё пішуць, просяць выканаць не новыя песні, а даўнейшыя, пад якія некалі жылі, працавалі, адпачывалі, кахаліся, гулялі вяселлі, служылі ў арміі. Тыя песні часам выступаюць нават своеасаблівымі «знакамі», пазначаюць сабой прыкметы часу, старонкі біяграфіі. І міжволі задумаешся: якія ж песні будзе прасіць выканаць па заяўках, калі ўвойдзе ў паважны ўзрост, пакаленне пачатку XXI стагоддзя?

Заўвагі

*1. Падрадкоўны пераклад зроблены аўтарам артыкула.

Літаратура

1. *Брыль Я.* Птушкі і гнёзды. Мінск,1989.
2. *Брыль Я.* Птицы и гнёзда. Минск,1968.
3. Литературная энциклопедия: в 11 т. М., 1929-1939. Т. 8. М., 1934.
4. ru.wikipedia.org/.../Утомлённое_солнце.
5. www.a-pesni.golosa.info/.../golubka htm.
6. www recmusic.org/.../get_text html?...

Святлана Чарняк

ДА ПРАБЛЕМЫ СІМВОЛІКІ ЛІКУ «ТРЫ» Ў БЕЛАРУСКАЙ ТРАДЫЦЫЙНАЙ КУЛЬТУРЫ

У традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў, як і іншых славян, прыкметнае месца належыць лікаваму коду, або сістэме лікаў, якая, з аднаго боку, выступае ў паралелі з іншымі сімвалічнымі сістэмамі, а з другога, з'яўляецца асновай, на якой утрымліваецца касмалогія міфапаэтычнай мадэлі свету, кампазіцыя і сістэма вобразаў фаль-

клорных жанраў, выніковасць уздзеяння замоў, падзел свету на сферы Дабра і Зла ў корпусе народных парэмій і іншых відах і жанрах фальклору. Лікі маюць пэўную сакральную характарыстыку, эмацыянальную напружанасць, вызначаную сферу ўплыву [2, *45*].

Адным з найважнейшых чыннікаў згаданага кода з'яўляецца лік «тры». Яго сімволіка выступае асноўным сістэма- і структураўтваральным кампанентам абрадавай практыкі і паэзіі, паэтыкі фальклору, розных аспектаў гаспадарчай дзейнасці беларусаў [2, *624*]. Сімволіка ліку «тры» шырока прадстаўлена ў гадавым кругазвароце жыццядзейнасці чалавека, у абрадах сямейна-родавай накіраванасці. Яна адлюстравана ў дародавым цыкле радзінна-хрэсьбінных рытуалаў і паэзіі. Да прыкладу, калі здараецца, што жанчына ў выніку нейкіх адхіленняў павінна дачасна нарадзіць і з гэтай прычыны пакутуе, раіцца ёй даць тры разбітыя курыныя жаўткі. Каб не было выкідышу, праз адтуліну замкнёнага замка прасоўваюць кавалак хлеба ці сыплюць трохі якога-небудзь зерня тры разы, заўсёды знізу ўгору ці ззаду наперад. Каб дзіця было здаровым, выконвалася наступная архаічная магічная акцыя: дастаўшы дзіця пасля першага купання, бабка трасе яго тры разы над ночвамі, столькі ж разоў цалуе ў спінку і сплёўвае ў брудную ваду за кожным цалаваннем. Каб дзіця не крычала, яго абліваюць вадою, у якую дадаюць попелу з трох печак (печы, грубкі і з бані) або сцябаюць венікам на трох парогах [4, *305*].

Асабліва вялікае значэнне надавалася сімволіцы ліку «тры» ў шлюбных абрадах. Перад выпраўленнем да храма бацька апаясваў дачку-нявесту ручніком і тройчы па сонцы абводзіў вакол стала; затым маці з бацькам тройчы абыходзілі вясельны картэж і абсыпалі яго зернем жыта, замыкаючы ў непарыўнае кола, каб яно нідзе «не разарвалася»; у храме святар тройчы будзе мяняць пярсцёнкі маладых, затым столькі ж разоў абвядзе іх вакол аналоя; перад парогам хаты маладым могуць наліваць па тры чаркі медавухі; «горка» маладым можна крычаць толькі пасля трэцяй чаркі [2, *425*]. Толькі ў апісанні аднаго з абрадаў – «пасаду» лік «тры». згадваецца тройчы: «*Нявеста сама надзявае доўгую белую сукенку, белыя туфлі і сядае на дзяжу, якая пакрыта аўчынай, каб у новай сям'і было столькі багацця, колькі шэрсці на гэтай аўчыне. Цяпер дзяжа часта падмяняецца звычайнай табурэткай, пакрытай аўчынай. Убірае, прыхарошвае нявесту звычайна адна жанчына. У яе аказваецца многа памочніц, таму нявесту апранаюць хутка. Калі маладой апранулі*

фату, яна ўстае, нізка кланяецца тры разы той жанчыне, якая яе апранала, і цалуецца з ёю. Ад жаніха ідуць дружкі з гарманістам, каб адвесці маладую дамоў. Дома першымі нявесту сустракаюць яе бацькі і блізкія. Маладая тры разы нізка кланяецца маці, потым бацьку і іншым сямейнікам. З кожным цалуецца. Дружкі вядуць маладую за стол, але не за той, дзе сядзіць жаніх. Нявеста стаіць за сталом паміж сваімі падружкамі і не мае права садзіцца сама. Яе павінен пасадзіць брат або дзядзька. Брат бярэцца за рушнік, які завязаны на руцэ ў нявесты, і просіць дазволу гэтае дзіця на пасад пасадзіць. Родзічы дазваляюць. Тады ён адпускае трохі рушнік, нявеста садзіцца, але адразу ж зноў устае. Так паўтараецца тры разы. Затым маладыя едуць распісвацца» [*3].

Вялікае значэнне надавалася сімволіцы ліку «тры» ў пахаванні і вераваннях, аднесеных да смерці. Так, пры вынасе з хаты труну тройчы апускалі на парог; удзельнікі пахавання (за выключэннем сям'і памерлага) кідалі ў магілу па тры жменькі зямлі; выпіць трэба было толькі па тры чаркі гарэлкі [2, *425*]. Любы памінальны стол (траціны, дзевяціны, саракавіны, угодкі) пачынаецца з таго, што па кругу (толькі па сонцы, пачынаючы ад чырвонага кута, ад старэйшага сярод прысутных людзей і да парога, дзе сядзяць маладзейшыя) пускаецца тры спецыяльныя стравы (канон, куцця, сыта, боршч, просвірка – у розных рэгіёнах існуюць свае камбінацыі страў). На Радуніцу ў час рытуальнага застолля кілішак хадзіў па кругу тры разы. Восеньскія Дзяды павінны адзначацца ў трэцюю суботу пасля Пакроваў [3, *41*].

У структуры большасці рытуальна-абрадавых комплексаў вызначаліся тры складовыя часткі: напрыклад, Каляды ўключалі ў сябе 1-ю, 2-ю і 3-ю куцці; святкаванне Вялікадня, Тройцы доўжылася тры дні. Гэты міфапаэтычны матыў прадвызначыў шэраг рытуальных дзеянняў, зарыентаваных на сямейны дабрабыт, урадлівасць зямлі, плён у гаспадарчай дзейнасці. Так, пры продажы збожжа гаспадар адсыпаў па тры жмені ў пусты засек, «*каб збожжа з насеннем не перавялося». Звычайна жыта сеялі «трэцім днём маладзіка, яно будзе рослае, харошае*» [2, *624*].

Практычна ва ўсіх буйных жанрах народнай паэзіі – казках, баладах, замовах – дамініруе трохчастковая кампазіцыя, якая складаецца з зачыну, разгортвання сюжэтных падзей і фіналу. Прычым асноўным прыёмам развіцця дзеяння з'яўляецца трохразовы паўтор.

Чарадзейная казка літаральна пранізана сімволікай траістасці: усе чарадзейныя памочнікі галоўнага героя з'яўляюцца толькі тады, калі магічная формула будзе паўторана тры разы: «*Сіўка – Бурка, вешчая Каурка! Стань перада мной, як ліст перад травой*» і г. д. У чарадзейных казках цяжкія задачы выконваюцца тройчы, у бацькі бывае тры сыны, а ў змеяпадобнай істоты – тры галавы [3, *56*]. Памежная прастора паміж двума светамі ў розных фальклорных жанрах можа ўвасабляецца трыма палямі. Праз *тры палі* пераязджае бедная сястра, каб трапіць у братні двор, ці муж, які едзе шукаць загуляўшую жонку. Паводле песень на сямейную тэматыку, на трэцім полі адбываецца канчатковы разрыў адносінаў паміж маці і сынам, які *сваю маці з двара прагнаў*. У вясельных песнях тры палі ярыначкі склёўваюць *шчырыя пташачкі*. У сірочых вясельных песнях частотным з'яўляецца матыў трох замкоў: «*белы камень, жоўты пясок, сажань дашок*».

У пазаабрадавых песнях адным з пашыраных традыцыйных сродкаў выступае прыём траічнасці. Да прыкладу, кахаючы і шкадуючы хлопца, дзяўчына не будзіць яго вельмі рана, хоць «*ужо й пеўні даўно праспявалі*», «*ужо й казакі на коні паселі*», а прапануе яму трох коней, з якімі ён хутка даедзе на месца. У песнях пра каханне частотнымі з'яўляюцца матывы: *«па рэчцы плывуць тры рыбалоўцы»; «да дзяўчыны прыйшлі трое госцікаў – усе тры жанішкі»* і пад. Ва ўсходнеславянскіх баладах пра смерць героя пашыраны матыў – тры жанчыны (зязюлька-жонка, зязюлька-сястра, зязюлька-маці) каля цела забітага казака і чыё гора большае. У баладным матыве «вяселле-смерць» таксама выкарыстоўваецца традыцыйны прыём траічнасці.

Сімволіка ліку «тры» шырока прадстаўлена ў народнай медыцыне і ветэрынарыіі. Замовы звычайна чыталіся тры разы (або дзевяць разоў = патроеная тройка). У магічным акце пазбаўлення ад ліхаманкі сімволіка тройкі актуалізуецца тры разы: калі тройчы чыталася замова, на белай нітцы завязвалася адпаведна тры вузельчыкі, пасля гэтую нітку тры дні насілі на целе, а на чацвёрты прывязвалі да маладой асіны [4, *238*]. Калі хворы пакутуе ад ліхаманкі, ён перад заходам сонца сам, узяўшы ваду з трох месцаў, варыць накрутую яйка чорнай курыцы, разразае яго на 77 частак па колькасці злых дочак Ірада, завязвае ў анучку і на заходзе сонца выпраўляецца на раку ці возера. З апошнімі промнямі сонца хворы кідае анучку левай

рукой як мага далей у ваду і, хрысцячыся правай, гаворыць: *«Ёсць тутыцька вас семдзесят сем: нацетка вам вячэру ўсем!»,* а тады крута паварочваецца і, не азіраючыся, бяжыць дадому [1, *256–257*]. Каб вылячыць дзіця ад коклюшу, хворае дзіця пераносілі праз тры мяжы на полі. Каб малако ў кароў само не выцякала, жывёле абмываюць вымя халоднай вадой, узятай з трох калодзежаў. Лік «тры» надзяляўся ахоўнай семантыкай: каб засцерагчыся ад сурокаў, насілі на руках і нагах чырвоныя суконныя ніткі, завязаныя ў тры вузлы [1, *208*]. У гаспадарчых замовах называюцца тры разнавіднасці скаціны: «рыжая, гнедая і палавая» і г. д.

Лік «тры» фігураваў і ў іншых магічных актах, у прыватнасці ў любоўнай магіі. Так, Уласавец Ганна Іванаўна з вёскі Гарадзішча Пінскага раёна паведаміла мне пра такую практыку «пошуку шлюбнай пары»: *«Калі я была маладой дзеўкай, то бабуля давала мне ў суботу тры цукеркі і прыгаворвала: «Бяжы на танцы, пару шукай».* Адзначым, што тут важная не толькі сімволіка ліку «тры», але і асэнсаванне салодкага, якое міфапаэтычнай свядомасцю звязвалася з сексуальна-эратычнымі адносінамі.

У сучасным фальклоры лік «тры» не страціў свайго магічнага значэння. У прыватнасці, т. зв. выкліканні трэба было паўтарыць тры разы, як у «выкліканні белай карэты»: *«Трэба ўсе окна завесіць одзіялом, шчоб было ў комнаці цемновато. Потым бэрэш белу нітку, обвязваеш два стулы ею. После гэтого ложышса на ложок, накрываешса одзіялом і чэрэз шчыліну глядзіш одным воком на тэ место, дзе стояць стулы. А ў гэтэ врэмя самы старэйшы чоловек сядзіць на одном стулі з завязанымі вочамі і тры разы кажэ: «Белая карэта выйдзі». Як хто побачыць белую карэту, то загадвае жэланне»* [*2].

У вераваннях і варажбе «тры» – «няцотны» элемент лічбавага кода, які часта сімвалізуе няпарнасць, а значыць – немагчымасць працягу роду, бясплоднасць, немагчымасць развіцця, надзяляецца адмоўным значэннем. Так, калі гаспадар выбіраў на базары ў бондара дзяжу, то абавязкова лічыў клёпкі. Існавала павер’е: там, дзе іх цотная колькасць, рошчына будзе добрая, а дзе няцотная – цеста будзе няўдалым, а хлеб ацеслівым. У каляднай варажбе дзяўчаты абхаплівалі плот або лічылі дровы: толькі цотная іх колькасць асэнсоўвалася станоўча, абазначала шлюб, лішка лічылася дрэнным знакам [3, *62*]. Рытуальныя дзеі ў варажбе, як і ў іншых актах, што прадугледжвалі камунікацыю з іншасветам, паўтараліся тры разы:

«Дзеўкі па месяцу маладзіку гадаюць пра сваю долю так. Як дзеўка першы раз убачыць маладзік, яна становіцца на адной правай назе, перакручваецца на ёй тры разы і бярэ з той ямачкі, што зробіцца пад пятою, трохі зямлі. Яна тую землю кладзе сабе нанач пад голаў. Ноччу прысніцца той «маладзік», за каторага яна мае выцці замуж» [*3]. Каб даведацца пра свой лёс, трэба было, пабачыўшы ў небе бусла, узяцца за што-небудзь чырвонае і спытацца: *«Бусько, мое шчасце? Бусько, мое шчасце? Бусько, мое шчасце?»* У які бок бусел паляціць, *«там і шчасце своє знойдзеш»* [*1].

Такім чынам, лік «тры» атрымаў супярэчлівую ацэнку ў традыцыйнай свядомасці беларусаў. З аднаго боку, ён лічыцца спрыяльным, боскім, абазначае вечны кругаварот, бясконцасць прасторы і часу, надзяляецца ахоўнай і прадуцыравальнай магічнай сілай, выкарыстоўваецца ў народнай медыцыне, любоўнай магіі, сямейных і каляндарных абрадах, вуснай паэзіі, але, з другога, можа мець і адмоўнае значэнне далучанасці да свету памерлых, адзіноты, не-жыцця. Найчасцей лік «тры» выяўляе іншасветны характар, а рад яго негатыўных сімвалічных значэнняў адсылае да ўяўлення пра адсутнасць любоўнай пары, што, у сваю чаргу, звязана з ідэяй бясплоднасці, адсутнасці развіцця.

Заўвагі

У артыкуле выкарыстаны матэрыялы, запісаныя аўтарам, якія захоўваюцца ў ФЭАБ – фальклорна-этнаграфічным архіве Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Спіс інфармантаў

*1. Антановіч Е. Ф., 1933 г. н., в. Харомск Столінскага раёна.

*2. Нікончык В. А., 1996 г. н., в. Рубель Столінскага раёна.

*3. Пятрэнка Н. А., 1930 г. н., в. Камароўшчына Камянецкага раёна.

Літаратура

1. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і: у 3 кн. Кн. 3 / уклад. У. Васілевіча. Мінск, 1999.

2. *Крук І. І.* Тры // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 2. / рэд. Г. П. Пашкоў. // Мінск, 2006.

3. *Крук Я.* Сімволіка беларускай народнай культуры. Мінск, 2001.

4. Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка / уклад. Т. В. Валодзінай. Мінск, 2007.

Раздзел 2

ФАЛЬКЛОР – МІФАЛОГІЯ – МАГІЯ

Валянціна Новак

МІФАЛАГІЧНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ, ЗВЯЗАНЫЯ З ДРЭВАМІ

Нават тыя нешматлікія фактычныя матэрыялы, якія запісаны ў палявых экспедыцыях на Гомельшчыне, пераканаўча сведчаць аб разнастайнасці міфалагічных уяўленняў, звязаных з канкрэтнымі дрэвамі.

Бяроза ў міфалагічнай традыцыі беларусаў асэнсоўваецца як «дрэва-ахоўнік і медыятар паміж светам жывых і светам памерлых, сімвалізуе жаночы пачатак…» [1, *56*]. Апошняе пацвярджаецца народнымі вераваннямі, паводле якіх, напрыклад, *«бяроза – гэта маладая дзеўка»* [*4]; *«ператвораная зачараваная дзяўчына. Яна некалі ўцекла з дому, здрадзіўшы сваім бацькам»* [*9].

Важнейшым аспектам міфалогіі дрэва з’яўляецца яго сувязь з чалавекам, аб чым сведчаць сюжэты пра яго пераўтварэнне ў дрэва, якое ў абрадах выступае як сімвалічная замена чалавека. Аб ператварэнні жанчыны ў бярозу цікавыя звесткі запісаны ў г.п. Парычы Светлагорскага раёна: *«Шчэ вось ад бабкі чула. Жылі мужык з жонкаю. Мужык быў прыгожы, магутны, усё ў яго руках гарэла. Жонка яго з другім ухажорылася. Ноччу з ухажорам тым яны забілі мужыка таго насмерць, калі той спаў. Бог, бачачы такое, абярнуў жонку ў бярозу. Цяпер яна кожны год плача – сок пускае. Палюбоўніка абярнуў ў асіну, якая трасецца ад страху. А мужа – у дуб высокі, прыгожы, магутны. Было так»* [*12].

Бярозу называлі шчаслівым дрэвам невыпадкова: *«На тым месцы, дзе хацелі строіць хату, садзілі бярозу на шчасце»* [*4]. Выказвалася меркаванне аб тым, што *«бярозу пасадзіць – шчасце набыць»* [*5].

У в. Баршчоўка Добрушскага раёна верылі, што бяроза і клён – гэта добрыя дрэвы: *«Знаю, што бярозку і клянок усягда ля двароў садзілі. Ад іх ніякага ўрэду німа. Ета харошыя дзярэўя»* [*3]. Пра карысныя якасці бярозы сведчаць наступныя звесткі: *«Бяроза і палезная ж. У наша ўрэмя памагаюць ад балезней і сок бярозы, і почкі»*. У в. Мікітаўка Брагінскага раёна *«з голяк бярозы рабілі ад розных хвароб лякарствы»* [*4]. Жыхары в. Дзям’янкі Добрушскага раёна

прыпісвалі бярозе нават лекавыя здольнасці: *«Бярозкай очэнь харашо кожу лячыць. Вот у бані бярозавы венік папрыкладуй к тому месту, дзе чыры, і яны пройдуць. Кожны зуд снімае бяроза. Ета очень харошае дзерава»* [*10].

Забаранялася выкарыстоўваць для будаўніцтва хаты *«вывернутыя бурай дрэвы (бярозу), бо будзе няшчасце»* у в. Пірэвічы Жлобінскага раёна [*5]. Забарона садзіць бярозу каля хаты атрымала ў мясцовых павер'ях адметную матывацыю: *«Бяроза – гэта дрэва, якое нельга садзіць ля хаты, бо яна здороўя забярэ і душу чалавека»* [*6].

Пра паходжанне вярбы, якую ў народзе называюць *святым дрэвам*, зафіксаваны наступныя звесткі: *«Жыла некалі дзеўка маладая, тонкая такая, точна вярба тая. Было ў яе багата дзяцей, яна іх сільна любіла. А адна ведзьма завідавала яе красаце і прэўраціла яе ў тонкае дрэва. От і стаіць тая дзеўка і дзетак сваіх калыхае – коцікаў»* (в. Сякерычы Петрыкаўскага раёна). Паводле іншых старажытных уяўленняў, «вярба – гэта дзяўчына, якая, каб ўратавацца ад замужжа са старым, перакінулася ў дрэва. Гісторыя паходжання вярбы выкладзена ў баладзе. Ператварэнне дзяўчыны ў вярбу адбылося па яе волі, па яе ўласным закляцці, прытым разам з ёю розныя прадметы і іх дэталі ператварыліся ў аб'екты прыроды» [1, *106*].

Магічнае значэнне надавалі галінкам пасвечанай вярбы: *«Галінкі вярбы, пасвечаныя ў Вербную нядзелю, выкарыстоўваліся для засцярогі ад грому, маланкі і навальніцы»*. Калі на Юр'е выганялі першы раз кароў у поле, то таксама выкарыстоўвалі галінкі пасвечанай вярбы: *«Вярба прыносіць здароўе і засцерагае ад хваробы. Першы раз у поле карову выганялі голькай свячонай вярбы. Тады яна будзе даваць многа малака і не будзе балець»* [*4]. Каб засцерагчыся ад хваробы і паспрыяць здароўю, ва ўсходніх славян было прынята сцябаць адзін аднаго галінкамі вярбы: *«В Вербное воскресенье ветками вербы похлестывают и говорят: "Вербой бью, хвору бью, хвора – в бок, здоровье – в кости»* [*11]. Паводле сведчанняў жыхароў в. Салтанаўка Жлобінскага раёна, *«на гэтае ж васкрысенне мы пляцаем адзін другога дубчыкамі вярбы свячонай. Тады, гавораць, будзеш здаровы і крэпкі»* [*8]; *«Вярба – ета тожа харошае дзерава. Ветачкі вярбы мі ў цэркві сваціілі на Вербнае васкрысенне, а патом білі адзін аднога і прыгаворвулі: "Не я б'ю, вярба б'е. / Бі, вербалоз, аж да самых слёз, / Бі, пабівай, усю хваробу віганяй! / Хвароба – у лес, у падмосце, / А здароўечка – у косці. / Будзь здарові, як вада, / І багаты, як зямля!" Скаціну на поле віганялі ей, вербай етай»* [*3].

Выразную матывацыю дзеянняў, звязаных з галінкамі вярбы, давялося пачуць у в. Вулька-2 Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці: *«Прыносяць дадому і хвошчуць гэтою голінкою: дзіця, ек врэднэ, каб було трошкі лепшэ; п'яніцу, каб менш пів. Вясною, як прыпасвають карову, то трэба яе вуганяць з хлява вярбінаю сячоною, то вона будзе всягда з попасу домой ідці, і ў лесі з ею нічо не случыцца»* [*13].

Паводле ўяўленняў беларусаў, «на вярбе з Вадохрышча да Вербнай нядзелі сядзіць чорт (да гэтага ён жыве ў вадзе, лазе, пасля Вербнай нядзелі – на явары і ў жыце)» [2, *335*]. «У павер'ях палешукоў вербы, што нахіліліся над вадой, – гэта праклятыя Богам тыя мацеры, што страцілі сваіх дзяцей» [1, *106*].

Дуб «у беларускай міфа-паэтычнай мадэлі свету – сімвал вечнага жыцця» [1, *152*]. Гэты тэзіс знаходзіць пацвярджэнне ў шматлікіх звестках з Гомельшчыны пра гэтае дрэва: *«Дуб – сімвал жызні. У ім затоена свяшчэнная сіла. Ён ахоўвае ўсе дрэвы. Дуб – цар сярод дрэў»* [*6]. Дуб «у многіх выпадках у фальклоры фігуруе ў якасці Сусветнага дрэва, таму каля яго падножжа знаходзіцца змей, а таксама воўна і іншыя рытуальныя прадметы» [1, *153*]. Адносна паходжання гэтага дрэва у народным асяроддзі бытуюць розныя варыянты міфалагічных аповедаў, паводле некаторых з іх, дубамі сталі хлопцы, якіх зачараваў калдун: *«Кажуць, былі ў той час людзі сільна крэпкія – волаты. І от ударыла аднойчы маланка па іх – ета стары калдун наслаў на іх закляцце, бо зайздросціў іх сіле. І тыя хлопцы сталі дубамі – сільнымі і красівымі, як былі пры жызні»* [*1]. Дуб лічыцца не толькі адным з самых шанаваных дрэў, але і адным з самых моцных, таму, зыходзячы з народных уяўленняў, *«дуб прыдае сілу, здароўе, бо ён самы крэпкі і здаровы: трэба падайці да яго, пакласці рукі і сказаць: «Дуб, дубочак, мой галубочак, дай мне сілу ў ножкі, у ручкі, у плечы»* [*2].

Паколькі дуб лічыцца самым моцным дрэвам, то менавіта яго выбіраюць у якасці прытулку для душы чалавека, які памірае: *«На нашых могілках вельмі багато дубоў. Так вот, калі чалавек умірае, то его душа даўжна найці дзесьці сваё место. А німа нічого лучшага, як уселіцца ў дуб, бо дуб шчытаюць вельмі моцным дрэвам»* [*7].

З мэтай засцярогі малых дзяцей, «хлопчыкаў», ад хваробы іх насілі да дуба: *«Да гэтага дрэва насілі малых хлопцаў, калі яны балелі» [*4]. Па гэтым дрэве вызначалі, якім будзе год: «Кажуць, што калі шмат жалудзей на дубе, то год будзе неўраджайны»* [*5].

У вераваннях жыхароў Гомельшчыны існаваў падзел на «добрыя» і «дрэнныя» дрэвы, што было невыпадкова, бо кожнаму з іх людзі прыпісвалі адпаведную ўласцівасць – добра ўздзейнічаць на чалавека альбо, наадварот, шкодзіць яму. Як сведчаць вышэйпрыведзеныя запісы, міфалагічныя ўяўленні, звязаныя з раслінным светам, захоўваючы агульнаславянскую аснову, вылучаюцца адметным мясцовым каларытам.

Спіс інфармантаў

*1. Багачова Вера Паўлаўна, 1922 г. н., в. Сякерычы Петрыкаўскага раёна.

*2. Белкавец Анастасія Максімаўна, 1919 г. н., в. Майсеевічы Петрыкаўскага раёна.

*3. Грудавенка Валянціна Гаўрылаўна, 1930 г. н., в. Баршчоўка Добрушскага раёна.

*4. Данчанка Васіліна Ціханаўна, 1944 г. н., в. Мікітаўка Брагінскага раёна.

*5. Калядзенка Соф'я Васільеўна, 1935 г. н., в. Пірэвічы Жлобінскага раёна.

*6. Кісель Вольга Іванаўна, 1934 г. н., в. Сякерычы Петрыкаўскага раёна.

*7. Патапенка Праскоўя Савельеўна, 1929 г. н., в. Скароднае Ельскага раёна.

*8. Паўлюкова Валянціна Мікалаеўна, 1930 г. н., в. Салтанаўка Жлобінскага раёна.

*9. Платонава Алеся Міхайлаўна, 1928 г. н., в. Іванаўка Гомельскага раёна.

*10. Рыжкова Любоў Іванаўна, 1941 г. н., в. Дзям'янкі Добрушскага раёна.

*11. Сідарэнка Любоў Фёдараўна, 1926 г. н., г. Гомель.

*12. Скудная Тамара Нілаўна, 1926 г н., г. п. Парычы Светлагорскага раёна.

*13. Якубовіч Аляксандра Іванаўна, 1936 г. н., в. Вулька-2 Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. Мінск, 2006.

2. Славянские древности: этнолингвистич. словарь в 5-ти томах. Т. 1 / под ред. Н. И. Толстого. М., 1995.

Ульяна Жылко

ЛЁС УЛАДАРОЎ ЗАКЛЯТЫХ СКАРБАЎ У БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Рамантычнымі легендамі і паданнямі авеяны пошукі скарбаў – каштоўнасцей стагоддзяў, захаваных у зямлі. Гісторыя скарбаў старая, як сам свет, часта напоўненая трагізмам і заўсёды акружана таямнічасцю. Нямала даўніх легенд і паданняў пра скарбы сабралі этнографы і фалькларысты. Вусная народная творчасць прадстаўляе

шырокую прастору для навуковых пошукаў і новых адкрыццяў. Найбольшую цікавасць ўяўляе сюжэтаўтваральны матыў так званых заклятых скарбаў. Іх звязвалі з магічнымі закляццямі і рытуаламі, якія былі быццам бы неабходны для таго, каб засцерагчы схаваныя ў скарбах рэчы ад чужых людзей, ад чужой магічнай сілы, чужой удачы, шчасця.

Зачараваныя скарбы з'яўляліся не проста грашыма. Скарб жыў сваім жыццём праз накладзенае на яго закляцце і таму мог сам выбіраць сабе ўладара і вызначыць тым самым яго далейшы лёс. Акрамя ахвярапрынашэнняў або запальвання рытуальнага вогнішча, магічны абрад пахавання скарбаў уключаў у сябе закляцце. Па меркаванні вясковых чараўнікоў, закляцце ўладара скарбу – усё роўна што бацькоўскае благаславенне, непераможнае ніякімі сіламі. Закляцці на скарбы не мелі строга акрэсленых і ўсталяваных формул і залежылі, галоўным чынам, ад асабістых мэтаў заклінальніка, але так ці інакш былі абавязковай умовай хавання. Скарб заклінялі на гады, дзесяцігоддзі і нават вечныя часы.

У большасці паданняў пра заклятыя скарбы праводзіцца думка, што заклятымі скарбамі маглі карыстацца толькі асобныя катэгорыі людзей. Існавала меркаванне, што закляцце адмоўным чынам дзейнічала на чалавека, які імкнуўся авалодаць знойдзеным скарбам. Першым і, на наш погляд, самым значным момантам у лёсе ўладароў заклятых скарбаў з'яўляецца непасрэднае ўздзеянне закляцця на чалавека, які знайшоў скарб. Паколькі існавалі розныя ў змястоўным плане закляцці, то і дзейнасць на чалавека была рознага характару. Напрыклад, закляцце нярэдка распаўсюджвалася на ўсю сям'ю скарбашукальніка. У вуснай народнай творчасці нярэдкі сюжэт пра нешчаслівы лёс некалькіх пакаленняў людзей. Так, у паданні пра Ахрыма, які знайшоў скарб, распавядаецца пра чароўны голас, які паабяцаў скарб: *«То будзе для цябе даволі на жыццё, але цвету не будзе»* [2, *418*]. Так і атрымалася, што скарбам Ахрым авалодаў, але двое яго дзяцей неўзабаве праз паўгода памерлі. Такім чынам, скарб выпрабоўваў чалавека на тое, што для яго з'яўляецца важнейшым: грошы, якія маюць уласцівасць так ці інакш заканчвацца, або род.

У многіх паданнях скарбы пагражаюць чалавеку рознага кшталту хваробамі, якія можна вылечыць толькі адмовіўшыся ад заклятага скарбу. Беларускія паданні ў большасці сваёй сведчаць пра адмаўленне чалавека ад скарбу. Так было ў паданні пра праклятае

князіняй багацце, якім хацеў пакарыстацца чалавек. Але як толькі ён набраў поўныя кішэні чырвонцаў, імгненна аслеп і не змог знайсці дарогі. Сцяміўшы, у чым справа, паклаў казну на ранейшае месца і пайшоў сабе дадому сваёй дарогай. Гэта даказвае існаванне народнага меркавання, што чалавек, нягледзячы на сваю далёка недасканалую прыроду і знешнія абставіны, усё роўна з'яўляецца адзіным творцам свайго лёсу.

У большасці паданняў і чарадзейных казках хцівасць і сквапнасць прыводзяць чалавека да трагічнай расплаты і непапраўнай бяды. Напрыклад, у чарадзейных казках сустракаецца сюжэт пра хлопчыка, які знайшоў куфар, поўны грошай, і ўзяў адтуль адну жменю чырвонцаў. Маці пасылае яго ізноў набраць грошай. Калі ж ён намерваецца гэта зрабіць, векам куфра яму адсякае рукі. Тут выяўляецца погляд беларусаў на цану лёгкага ўзбагачэння за кошт чужога багацця [1, *117*].

Паводле паданняў, скарб, як падарунак лёсу, можа атрымаць бедны, але не хцівы чалавек. Народная мудрасць заўжды была на баку прыніжаных і абражаных, таму бядняк як станоўчы герой праз сваю прастату і шчырасць атрымліваў узнагароду нават ад заклятых скарбаў. Чарадзейная сіла быццам бы заахвочвала добрага чалавека да справядлівага жыцця, а няшчырага, хцівага ды сквапнага ў горшым выпадку гэтага жыцця пазбаўляла. Так, у казцы пра двух братоў, беднага і багатага, вымалёўваецца ўсталяванне жыццёвай справядлівасці пры ўдзеле чарадзейнай сілы. Багацей наймае беднага брата ссекчы ў лесе зачараваны дуб, бядняк сустракаецца там з мерцвякамі, што выходзяць з-пад зямлі, яны даюць яму многа золата, а багацея, які спрабуе завалодаць падземнымі скарбамі, загрызае чорны сабака [1, *101*].

Яшчэ адным пашыраным сюжэтам у казках з'яўляецца сюжэт пра багацея, абдуранага нячыстай сілай. Той хавае ў дупле дрэва грошы, прыкрывае іх крыжыкам, але нячысцік хітрасцю прымушае зняць крыжык. Даведзены да галечы багацей вешаецца. Лічылася, што заклятымі скарбамі маглі авалодаць бязгрэшныя малыя дзеці. Але беларускія варыянты такіх паданняў і казак ізноў жа даюць перапрацоўку веравання, разгортваючы сюжэт у залежнасці ад сацыяльнага становішча персанажа і яго маральных якасцей. Напрыклад, у казцы пра дзіця ў золаце расказваецца, як бедная жанчына, спрацаваўшыся на полі, пакідае там сваё дзіця. Вярнуўшыся

туды, маці знаходзіць яго ў золаце. Зайздросная багатая суседка назнарок пакідае сваё дзіця ў полі, але неўзабаве нячыстая сіла разрывае яго [1, *139*].

Не толькі беднякам шанцуе на грошы. Паводле паданняў, такім шчасліўцам з'яўляецца яшчэ і служывы салдат, папулярны персанаж беларускага (і не толькі) фальклору. Звычайна яго вобраз звязваецца ў народных казках з кемлівым, знаходлівым чалавекам, якому ўсё ў жыцці па сілах. Салдат у паданнях не вартуе скарб, а імкнецца (і паспяхова) авалодаць грашыма. Дзякуючы розуму яму гэта ўдаецца. Напрыклад, у паданні пра заклятыя грошы салдат не спужаўся таямнічага і настойлівага голасу чарадзейнай сілы, які не даваў спакойна жыць гаспадыні дома – удаве, за што атрымаў торбу з грашыма. Так салдат і ўдава разбагацелі.

У беларускай міфа-паэтычнай традыцыі блізкім да вобраза салдата стаіць вобраз падарожнага чалавека. Чарадзейныя сілы часта саступаюць яму права валодання скарбам. Гэта найперш тлумачыцца ўяўленнем, быццам прышлы чалавек найменей схільны баяцца мясцовых прымхаў і засцярог, у адрозненне ад тутэйшых жыхароў. У паданнях і казках яны з'яўляюцца цярплівымі пакутнікамі ад нячыстай сілы, якая штодзень іх данімае, але змагацца з ёю яны таксама не лічаць патрэбным. Так, падарожны з падання «Як скарб з-пад печы выходзіў», падтрымаўшы магічны дыялог адчаравання, атрымаў ва ўзнагароду золата і не толькі падзяліўся з гаспадаром, але і пазбавіў яго бяссонных начэй, якімі таго даймаў скарб. Адгарнуўшы сабе столькі, колькі хацеў, пайшоў падарожны надалей вандраваць у свет.

Заклятым скарбам можна было авалодаць, дамовіўшыся з нябожчыкам, якому скарб належыў. Ізноў жа ў казках такога кшталту прасочваецца перавага на карысць бедняка, мужыка: хоць ні пры жыцці свайго гаспадара-пана, а пасля яго смерці зажыве ён годным жыццём, якога заслугоўвае. Пашыраным казачным сюжэтам з'яўляецца сюжэт пра служку-мужыка, які выпытвае ў пана-нябожчыка таямніцу скарбу. І неўзабаве мужык авалодвае не толькі панскімі грашыма, але і жэніцца з удавою [1, *116*]. У казцы «Бядняк і нябожчыкі» бедны брат не стаў адразу кідацца на золата са скарбу разбойнікаў. Перш-наперш ён пахаваў забіты разбойнікамі народ – паступіў па-чалавечы, па-боску, па-хрысціянску, не шкадуючы на тое здабытых грошай, за што атрымаў ахову і ўзнагароду ад самаго забітага генерала. Паставіўшы на першае месца чалавечы абавязак – вярнуць

зямлі памерлых, а ўжо пасля – разжыцца і ўладкоўвацца самому, ён дасягае сваёй мэты.

Такім чынам, можна сказаць, што скарбы ў міфа-паэтычнай традыцыі беларусаў – рэч супярэчлівая. З аднаго боку – гэта параджэнне нячыстай сілы, ахоўваемае бесамі і праклёнамі нябожчыкаў, з другога – справядлівы суддзя, які карае нявартага за сквапнасць і бесчалавечнасць і ўзнагароджвае прыгнечаных і абдзеленых за іх цярплівасць і перанесеныя пакуты.

Літаратура

1. *Бараг Л. Р.* Сюжэты і матывы беларускіх народных казак / рэд. І. Саламевіч. Мінск, 1978.

2. Легенды і паданні / уклад. М. Грынблат, А. Гурскі. Мінск, 2005.

Алеся Канапацкая

МІФАСЕМАНТЫКА ПЕРАКРЫЖАВАННЯ Ў БЕЛАРУСКАЙ ТРАДЫЦЫЙНАЙ ДУХОЎНАЙ КУЛЬТУРЫ

Перакрыжаванне – месца перасячэння дарог, якое народнай свядомасцю канцэптуалізуецца як «нячыстае» і небяспечнае. Перакрыжаванне асэнсоўваецца як адзін з локусаў дэманічных сіл, выступае сувязным звяном з іншасветам, локусам, праз які ажыццяўляюцца кантакты з міфалагічнымі персанажамі, навядзенне псуты, збавенне ад хваробы або наступстваў чаравання, выдаленне з чалавечага свету дэманаў, небяспечных прадметаў, а таксама смецця, насякомых і да т. п. Адрозніваюць наступныя тыпы перакрыжавання: скрыжаванне межаў трох угоддзяў, дзе галоўным чынам ажыццяўляецца лячэнне (тут ландшафтавы код узмацняецца лікавым); старое, закінутае перакрыжаванне, куды выкідваюцца найболей небяспечныя рэчы, напрыклад, тыя, што былі ў сутыкненні з нябожчыкам; перакрыжаванне, дзе праходзіць вялікая колькасць людзей, якія разносяць у розныя бакі ўсё, з чым яны судакранаюцца на перакрыжаванні [3, *684*].

Перакрыжаванне ў беларускай міфалагічнай традыцыі ўвасабляе сувязь гэтага свету з іншасветам і светам памерлых. У большасці беларускіх легенд, паданняў, былічак сустрэча чалавека з Богам (часта ў выглядзе старога), святымі адбываецца менавіта на перакрыжаванні. Усе знаходкі, зробленыя на перакрыжаванні, маюць высокі семіятычны статус і ў некаторых выпадках пазітыўна

асэнсоўваюцца. Так, пуга, знойдзеная на перакрыжаванні, азначала нараджэнне сына ў сям'і; ежу, згубленую кімсьці, давалі дзецям, якія доўга не гавораць (праўда, гаварыць яны мусілі з асаблівасцямі маўлення гаспадара згубленага) [2, *134*].

Вялікую ролю адыгрывае перакрыжаванне ў пахавальнай абраднасці: у старажытных славян на перакрыжаванні здзяйснялася пахаванне нябожчыкаў; рэлікты гэтага рытуалу захоўваюцца ў звычаі хаваць «нячыстых» памерлых (вісельнікаў, ведзьмаў) на перакрыжаванні. На шляху да могільніка пахавальная працэсія спыняецца на кожным перакрыжаванні, дзе на зямлю апускаюць насілкі або дамавіну, святар здзяйсняе набажэнства, палівае і абкурвае перакрыжаванне. Найболей распаўсюджаным з'яўляецца выкіданне на перакрыжаванне прадметаў, якія «судакраналіся» са смерцю. На Смаленшчыне ўсе прадметы, якія ўжываліся пры абмыванні памерлага – салому, мыла, – дагэтуль носяць услед за пахавальнай працэсіяй і спальваюць на перакрыжаваннях – «крыжах».

На Брэстчыне на перакрыжаванне выганялі з сяла нячыстую сілу: напрыклад, на Купалле рабілі пудзіла ведзьмы і, замаўляючы, палілі яго на перакрыжаванні. Паводле палескіх аповедаў, *«усяко ліха на перехрёсток выносіцца»*, у тым ліку прадметы-сродкі псуты («завіткі», нагавораныя яйкі, клубкі шэрсці, жмуты валасоў), якія спальваюць, закопваюць або выкідваюць на перакрыжаванне. *«Еслі найдёш іголку, то утыкнуць яе пад ногі або аднесці на перекрёстак. Іголку голымі рукамі несці нельзя»* [*1]. Калі сямейнікі не хацелі пераймаць небяспечных ведаў, замест рукі чараўніку давалі венік, які пасля яго смерці спальвалі на перакрыжаванні дарог. Палешукі на скрыжаванне дарог выносяць смецце, каб ачысціць хату і палі ад гадаў, шкодных насякомых, выносяць або цягнуць на нітцы пасаджаных у анучу, лапаць адну або некалькіх блашчыц, прусаў і інш. [3, *685*].

На шляху абрадавых працэсій або пэўных асоб перакрыжаванне часта выконвае функцыю мяжы, дзе ажыццяўляюцца дзеянні-засцярогі, прыносяцца ахвяры «чужым»: тагасветным істотам ці сілам, дзікім звярам і птушкам. У беларусаў, а таксама палякаў па дарозе ў царкву на хрышчэнне дзіцяці кума (або кум) на кожным перакрыжаванні кідае хлеб з соллю, на Брэстчыне – вугольчык з печы або дубцы веніка, на Віцебшчыне – гліну і соль. На Беларусі ў выпадку, калі паміраюць дзеці, бацька дзіцяці запрашае ў кумы

першых сустрэтых на перакрыжаванні. У паўднёвых славян самое дзіця пакідаюць на перакрыжаванні, каб яго «знайшоў» выпадковы падарожнік. На Палессі, калі едуць на вянчанне, на перакрыжаванне сыплюць сушаныя плады дзікай грушы або пакідаюць акраец хлеба з соллю [3, *684*]. На Сёмуху беларусы там пакідаюць мядовыя соты для русалак. На Палессі ручнік вывешвалі на крыж на перакрыжаванні ў выпадку мору жывёлы і ў час засухі, а таксама з мэтай спыніць бясшлюбнасць [3, *685*]. Пазітыўнымі магічнымі ўласцівасцямі, паводле беларускіх павер'яў, валодаюць зямля, пясок, узятыя з перакрыжавання. Яны выкарыстоўваюцца як засцярогі або як сродкі збавення ад хваробы, цяжкіх родаў. Каб ахаваць жывёлу ад негатыўнага ўздзеяння дамавіка, жывёл абліваюць асвячонай вадой, а хлеў абсыпаюць пяском *«з растанцоў»*. У прыведзеных практыках актуалізуецца медыятыўная семантыка перакрыжавання і, адпаведна, рэалій, з ім звязаных.

Гэтая ж семантыка перакрыжавання выяўляецца ў шматлікіх актах народнай медыцыны, якія выконваліся на перакрыжаванні. На Палессі ў гэтым месцы кладуць хлеб або яйка, разрэзанае на 77 кавалачкаў, каб залагодзіць ліхаманку або 77 сясцёр-ліхаманак. Калі ніяк няможна пазнаць, з *«чаго захварэла дзіця – ад падзіву, пярэпалаху, начніц, крыксаў ці так з добрага раю, то жанкі сеюць попел, выносяць яго на перакрыжаванне і застаўляюць яго на юру на тры дні. Як вецер развее попел, то дзіця выздаравее. Калі попел паляціць у адзін бок, то хвароба пяройдзе ў том баку на другое дзіця. Каб гэтага не было, паздаравеўшае дзіця купаюць і тымі памыямі паліваюць той попел»* [1, *175*]. На перакрыжаванне выкідвалі рэчы хворага (або іншыя шкодныя прадметы). Лічылася, што хвароба пяройдзе на таго чалавека, які знайшоў які-небудзь прадмет на перакрыжаванні, які падняў з зямлі або які закрануў нагой, адзежай і г. д. На змярканні цяжкахвораму даюць у рукі лусту хлеба, якую потым хто-небудзь з родных адносіць на *«ростынькі»*. Калі пакладзены хлеб застанецца цэлы да ўсходу сонца, хворы яшчэ можа паправіцца; у адваротным выпадку памрэ [1, *369*].

На Палессі на перакрыжаванні выконвалі рытуалы, накіраваныя супраць засухі: разбівалі выкрадзены чыгун, крапілі асвячонай вадой падчас абыходу сяла.

Ва ўсіх славян перакрыжаванне лічыцца месцам знаходжання нячыстай сілы, дэманаў. Паводле павер'яў, тут з'яўляюцца дэманы-

душы памерлых продкаў, збіраюцца на шабасы ведзьмы, ведзьмакі, чэрці. На Палессі вераць, што апоўначы на бярозавых галінках там «калышуцца» русалкі, палохаюць міфічныя істоты ў абліччы «слупа», чалавека ў белай адзежы, авечкі і да т. п. [3, *687*]. Сувяззю з «нячыстай сілай» (пераважна чортам) тлумачылася патэнцыяльная небяспека перакрыжавання для чалавека: *«па дарозе ходзяць чэрці»*, якія маглі набываць выгляд пана, «немца» ці пэўных жывёл (козліка, барана, ката). Існавала меркаванне, што тая частка перакрыжавання, якую выпадкова ўзараў чалавек, слугуе надзейным сховішчам нячысціку падчас навальніцы. Перасцярожлівае стаўленне да перакрыжавання выяўлялася ў катэгарычнай забароне будаваць хату на месцы, дзе яно калісьці пралягала, бо гэта прывядзе да смерці ўсёй сям'і [2, *134*]. Верагодна, такая негатыўная семантызацыя перакрыжавання была пакладзена ў аснову звычаяў ставіць у гэтым месцы крыжы, якія выконвалі ахоўную функцыю. Беларусы падчас эпідэмій і мору жывёлы на перакрыжаванні ў якасці ахоўнага сродку ўсталёўвалі крыжы. Розныя славянскія народы верылі, што перакрыжаванне не адважваюцца перасекчы дэманы (чэрці, хадзячыя нябожчыкі, пярэваратні), якія імкнуцца трапіць у сяло або праследуюць чалавека: крыж пазбаўляе іх арыентацыі, і яны знікаюць. Пра гэта апавядаюць шматлікія палескія былічкі.

Паколькі перакрыжаванні з'яўляюцца ўлюбёным локусам нячыстай сілы, з ім звязваліся магічныя акты яе распазнання. Да прыкладу, каб выявіць і пакараць малочных ліхадзеяў, раілася наламаць гадавых парасткаў асіны, высушыць іх, пасячы на дровы і паліць на *«ростыньках»*, на гэтым агні спачатку вараць, а потым прасушваюць цадзілку – так, каб яна не магла загарэцца. Малочны ліхадзей хутка з'явіцца і будзе прасіць літасьці. Тады варта кінуць цадзілку ў агонь – і зладзей адразу згарыць асаблівым нябачным агнём [1, *147*].

З перакрыжаваннем звязаны шматлікія акты любоўнай магіі і шлюбная варажба. Каб прычараваць дзяўчыну, на перакрыжаванні побач са скрыжаваннем ракі разводзілі вогнішча са складзеных крыж-накрыж калочкаў, спальвалі кажана і яго попелам абсыпалі дзяўчыну (тут маем патроенае перакрыжаванне). На Беларусі дзяўчаты рабілі так: *«першы блін, які маці спячэць на Багату Каляду на Васіля (г. зн. перад Новым годам), дачка возьмець, пойдзець на крыжавую дарогу, там яго з'есьць і слухае, дзе сабакі забрэшуць: у тую старану выйсьці замуж»*. Наважыўшы даведацца, з якога боку будзе нявеста,

хлопец уласнаручна пёк блін, пакрываў ім галаву і адпраўляўся на перакрыжаванне: у якім баку спачатку забрэшуць сабакі, адтуль будзе нявеста. Калі вынік варажбы задавальняе, хлопец кідае блін у бок сабачага брэху, у адваротным выпадку – кідае ў супрацьлеглы бок або нясе дадому. Варажылі на Купалу так. На перакрыжаванні рвалі трыпутнік, прыгаворваючы: *«Трыпутнік, трыпутнік, ты стаіш пры дарозе, бачыш старога і малога, мо бачыш майго мілага?»* – ішлі дадому не азіраючыся, клалі трыпутнік пад падушку, і ў сне павінен быў прысніцца жаніх [1, *30, 63*].

Такім чынам, перакрыжаванне ў міфапаэтычнай мадэлі свету беларусаў мела выразную медыятыўную семантыку, служыла каналам сувязі паміж тым і гэтым светам, шляхам адпраўкі непрыдатных, небяспечных і шкодных аб’ектаў са «сваёй» у «чужую» прастору, з’яўлялася месцам выканання вялікай колькасці магічных актаў рознай накіраванасці.

Заўвагі

У артыкуле выкарыстаны матэрыялы ФЭАБ – Фальклорна-этнаграфічнага архіва Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта А. С. Пушкіна.

Спіс інфармантаў

*1. Каліноўская Ніна Андрэеўна, 1937 г. н., в. Стайкі Івацэвіцкага раёна.

Літаратура

1. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер’і. Кн. 3 / уклад. У. Васілевіч. Мінск, 1999.

2. *Лобач У.* Дарога // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т.1 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2005.

3. *Плотникова А. А.* Перекрёсток // Славянские древности: в 5-ти т. Т. 3 / под ред. Н. И. Толстого. М., 2004.

Яўген Палешка

ДАМАВІК У МІФАЛАГІЧНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ

Свет, у якім жыў старажытны чалавек, акрамя звыклых для сучасных людзей жывёл, птушак, раслін ды элементаў краявіду, складаўся яшчэ з аднаго важнага чынніка – больш ці менш значных сіл і духаў, якія засялялі літаральна ўсё наваколле, мелі дачыненне да значных і нязначных падзей чалавечага жыцця. Сімвалам найвялікшай

каштоўнасці, вызначальным элементам ландшафтна-культурнага кода культуры, адным з найбольш распрацаваных у народнай міфалогіі вобразаў з'яўляецца жыллё чалавека – хата. Яна ў найважнейшай культурнай апазіцыі «сваё/чужое» суадносіцца са сваім і, адпаведна, пазітыўна ацэньваецца: *«Свая хатка як родная матка».* Але гэта не значыць, што хата зачынена для не-чалавечага, асэнсаванага традыцыяй як чужое. У хаце пачыналася чалавечае жыццё, у хаце яно і заканчвалася, у родную хату вярталіся душы продкаў у вызначаны для памінак час.

Вобразы духаў, сваёй лакатыўнасцю і функцыянаваннем звязаныя з хатай, адрозніваюцца найбольшай распрацаванасцю. Паводле народных вераванняў, апекунамі хаты з'яўляюцца памерлыя продкі (ці першы памерлы роду). Іх душы, як справядліва адзначаюць усе даследчыкі, лакалізуюцца ў межах сакральна маркіраваных частак хаты: каля печы, пад парогам, а таксама ў нежылых частках хаты – на даху, у клеці – «памежжах» гэтага і таго светаў. Вера ў апекаванне продкамі нашчадкаў знайшла свой працяг ва ўяўленнях пра Дамавіка (Гаспадара, Падпечніка) [1, *528*]. Беларусы Смаленшчыны меркавалі, што памерлыя ў хаце становяцца Дамавікамі гэтай хаты. Падобныя вераванні дажылі да нашага часу на Заходнім Палессі, дзе Дамавік успрымаецца як дух памёршых родных: *«Домовік – тое, што умрэ, пуд піччом жыве».* Сувязь Дамавіка з Дзядамі-продкамі падкрэсліваецца і тым, што менавіта да апошніх звярталіся з просьбай утаймаваць Дамавіка, калі той пачынаў сваволіць [2, *62;* 1, *529*].

Дамавік, як і продкі, быў цесна звязаны з ўяўленнямі аб гаспадарчым (асабістым) дабрабыце той ці іншай сям'і. Нездарма рытуал перавозу Дамавіка са старой хаты ў новую стаў адным з абавязковых пры засяленні ў новы будынак. Дамавіка «перавозілі» ў лапці, у гаршку з жарам, са смеццем і венікам [1, *527–528*]. (Дарэчы, названыя «транспартныя сродкі» ў беларускай традыцыйнай культуры маюць высокі семіятычны статус і адзначаны далучанасцю да іншасвету.) Пры пабудове новай хаты, каб у яе перайшоў жыць Дамавік, трэба было «ўзгадніць» з ім месца пад новабудоўлю. Па чатырох меркаваных кутах хаты на ноч сыпалі жыта. Калі раніцай яно заставалася некранутым, лічылася, што Дамавік ухваліў месца. Непасрэдна перад улазінамі гаспадар клікаў Дамавіка ў новую хату: «Хазяін, пайдзём за намі!» Аднак у некаторых мясцінах (Падзвінне, Падняпроўе) верылі: Дамавік не пяройдзе ў новую хату да тае пары,

пакуль там не з'явіцца першы нябожчык [1, *530*], што яшчэ раз сведчыць пра цесную генетычную сувязь Дамавіка з продкамі.

Паводле міфалагічных аповедаў, у звычайным паўсядзённым жыцці Дамавік нябачны. Калі ж ён спецыяльна паказваецца сямейнікам, гэта вяшчуе нейкую важную падзею, звычайна нядобрую. Часцей за ўсё Дамавік паказваецца старым дзядком з сівой барадой і сівымі кудлатымі валасамі («кошлаты, кошлаты»), апранутым у белую кашулю, падпярэзаным дзягай або лыкам [1, *528*]. Прыкметай прыналежнасці Дамавіка да іншасвету з'яўлялася адсутнасць у яго шапкі і абутку. Часам лічылася, што Дамавік можа паўстаць у выглядзе чорнага калматага сабакі ці вужа [1, *528*]. Уяўлялі яго і ў выглядзе павука: *«Дамавік – павук, нэ можна біты. Кажут, што нэ дрэнны. Павуціну ўзяты на шчо такое і выкінуты, а не біты».* Падобныя ўяўленні фіксуюцца і ў сучасных запісах гарадскога фальклору (Брэст). Для Заходняга Палесся, паводле слушнай заўвагі А. Боганевай, не характэрны падрабязныя апісанні знешняга аблічча Дамавіка, самае большае – канстатацыя яго антрапаморфнасці ці зааморфнасці [2, *63*].

Супадзенне шэрага функцыянальных прыкметаў Дамавіка з функцыямі такіх персанажаў, як *Гуменнік, Хлеўнік, Лазнік* (Дамавік любіць мыцца ў лазні апоўначы) дазволіла У. Лобачу меркаваць, што вобраз Дамавіка з'яўляецца першасным у тую гістарычную эпоху, калі адсутнічаў развіты комплекс сялібных пабудоў (гумно, хлеў, лазня і г. д.) [1, *529*]. Гэты ж даследчык выказаў гіпотэзу, што вобраз Дамавіка ўзыходзіць да духа хатняга агменю, пра што сведчыць месца пражывання Дамавіка: запечны кут, падпечча, пячны слуп. З другога боку, здольнасць гэтага персанажа ўплываць на плоднасць, прадукцыйнасць хатняй жывёлы, стасоўнасць яго са змяёй (вужом), магчыма, гаворыць аб пераносе на яго шэрага функцый бога жывёлы і багацця Вялеса ў сувязі з хрысціянізацыяй і заняпадам культу апошняга [1, *529*]. Гэтая гіпотэза, па нашым меркаванні, можа быць прынятая, але патрабуе пацвярджэння і ўдакладнення на шырокім аўтэнтычным фальклорна-этнаграфічным матэрыяле.

Сярод іншых міфалагічных персанажаў Дамавік карыстаўся найбольшым шанаваннем і павагай, займаючы асобную, прамежкавую пазіцыю паміж прадстаўнікамі «нячыстай сілы» і людзьмі: *«Дамавік ад чарцей адстаў, а да людзей не прыстаў»* (Віцебская вобл.). Паказальна, што Дамавік нібыта крыўдзіўся, калі яго называлі «нячыстым» і сам баяўся чорта ў выглядзе чорнага казла. У той жа час да

Дамавіка спагадліва ставіўся св. Ілля, не палюючы на яго перунамі. Лічылі, што дабро, атрыманае ад Дамавіка, не пойдзе прахам, а ўзаемадачыненні з ім, у адрозненне ад іншых нячысцікаў, мелі даволі «легітымны» характар [1, *529*]. У той жа час у Заходнім Палессі Дамавік успрыймаўся хутчэй як нячыстая сіла: *«Ну, конечно, злы дух. То сатана – домовік. А православные людзі, воны сатану од сэбэ прогоняюць*» [2, 63].

Дамавіку, надзеленаму статусам гаспадара хаты, прыпісваліся агульнапатранажныя і прагнастычныя функцыі. Паколькі наяўнасць у хаце «свайго», прыхільнага да сямейнікаў, Дамавіка, лічылася ў шэрагу мясцовасцей нармальнай і нават абавязковай, то сямейнікі мусілі усяляк захабліваць яго. Так, на Віцебшчыне ў Велікодную ноч, калі сям'я знаходзілася ў царкве, гаспадар заклікаў Дамавіка наступным чынам: *«Выбач, дзядзька (ці браток), за трывогу, але толькі прыйдзі ка мне ні зелен, як лісціна, ні сінь, як вална на вадзе, ні панур, як воўк, прыйдзі такей, як я сам!»* Каб залагодзіць Дамавіка і заручыцца яго падтрымкай, яму прыносілі ахвяры. У Магілёўскай губерніі гаспадар адразаў акраец хлеба ад першай булкі, спечанай на поўню, і з соллю заносіў яе ў хлеў, прамаўляючы: *«Дамавік, дамавы! Прымі ад мяне хлеб-соль, любі маіх коней і жалуй! І я буду цябе любіць і жалаваць!»* [1, *529*]. Абавязковым лічылася ўшанаванне Дамавіка падчас найбольш значных абрадаў сямейнага цыкла: радзінаў, вяселля і ўсіх памінальных дзён, што падкрэслівае ягоную сувязь з продкамі і ўяўленнямі аб сямейнай (родавай) долі. Падчас восеньскіх Дзядоў гаспадары, запрашаючы Дамавіка прыняць удзел у супольнай рытуальнай трапезе, высцілалі дарогу з клеці да стала белым палатном [1, *529*]. Тэрміны і месцы камунікацыі паміж чалавекам і Дамавіком, як бачым, былі «запраграмаваныя». І сёння вераць, што ў вялікія святы можна ўбачыць Дамавіка і жывёл, якім прыпісваецца роля хатніх апекуноў (змяю, ласку). Сучасныя наратывы на гэтую тэму прадстаўлены, у прыватнасці, наступным чынам: *«У Чысты чацвер з громнічной свечкой обыходзілі ўсе вуглы хаты. Счыталоса, шчо там, дзе вона пускае чорны дым, находзіцца скопленіе плохой энэргіі»* [*1].

Яшчэ адзін момант, на якім неабходна спыніць увагу. Ушанаванне Дамавіка было выклікана не толькі жаданнем атрымаць яго дапамогу, але і боязню шкоды, якую ён мог прынесці гаспадарцы. Лічылася, што найбольш дагаджае Дамавік у тых гасподах, дзе жыве

моцная, трывалая сям'я, дзе гадуюць жывёлу яго ўлюбёнай масці, падтрымліваецца чысціня і парадак і пільнуюцца дзедаўскіх звычаяў. Руплівасць Дамавіка аб суладдзі ў сям'і адлюстравана ва ўяўленнях аб тым, што ён сам з'яўляецца добрым сямейнікам, маючы жонку (Дамаху) і шмат дзяцей. На Маладзечаншчыне Дамавуха ўяўлялася ў выглядзе нізенькай, тоўсценькай, нібы дзежачка, кабеты сярэдніх гадоў. Ёю падтрымліваўся парадак і лад у хаце добрай гаспадыні. Дамавуха спрыяла ёй у розных гаспадарчых справах, глядзела і люляла дзяцей, лячыла чароўнымі зёлкамі, з дапамогаю якіх тыя хутка папраўляліся. Чысценькая і акуратненькая, Дамавуха вельмі не любіла нядбалых і неахайных гаспадынь, падкідаючы ў прыгатаваную імі страву свірэпку, пасля чаго ў тых сем'ях адбываліся сваркі і бойкі. Улюбёнаю стравою Дамавухі была вараная бульба з малаком ці квасам, на святы яна разгаўлялася салам. Ела Дамавуха няшмат, але пільныя гаспадыні прыкмячалі, што ў чыгунку паменшала бульбы, а ў збанку – малака. Пачастункаў Дамавусе не выстаўлялі, бо яна сама на правах гаспадыні магла браць усё, што жадала [1, *133*].

Асаблівую крыўду і помслівасць Дамавіка выклікаюць сямейныя сваркі, п'янства, брыдкаслоўе, неахайнасць у вядзенні гаспадаркі. Апавядалі, што завадатараў сямейнага разладу Дамавік можа пакараць, душачы іх у сне ці скалечыўшы. У выключных выпадках ён нібыта насылае мор на жывёлу, чарвей на агарод, пацукоў у засекі, няўрод на палеткі, хваробу на гаспадара ці сямейных. Верылі, што помста Дамавіка адбіваецца нават на нашчадках гаспадара, які яго пакрыўдзіў, «да чацвёртага калена». Аднак найбольш Дамавік вылучаецца даволі бяскрыўднымі жартамі і кпінамі. Уначы ён можа ўкінуць посуд у балею, апранаць гаспадарава адзенне, казытаць сонных людзей ці хаваць патрэбныя ім рэчы. Каб адшукаць схаванае Дамавікам, трэба было «завязаць яму бараду» – зрабіць вузельчык на хустцы [1, *530*].

У адрозненне ад «свайго» Дамавіка найбольшую небяспеку для сямейнага ладу і дабрабыту ўяўляў *«чужы», «прыблудны»* Дамавік, які надзяляўся разбуральнымі, дэструктыўнымі функцыямі дэманічнай істоты, за што і атрымаў мянушку *«гвалтоўнік».* На Палессі, дзе Дамавік успрымаецца пераважна як нячыстая сіла, верылі, што яго насылаюць знахаркі, *«шоб тобе было плохо»* [2, *63*]. Існаваў шэраг спецыяльных замоў, закліканых залагодзіць, прывабіць «свайго» Дамавіка і адагнаць «чужога». Цікавы запіс са Смаленскай губерні:

«Дамавы хазяін і дамавая хазяюшка, прашу вас, упрашываю, малю вас, умаліваю, што ў гэтым доме жывіце і жывотных не абіжайце... а нахожых і наброжых хлеўнікаў і хляўніц, і дамавікоў, і дамавіц да гэтага хлева не дапускайце...» [1, *530*]. Адганялі Дамавікоў не толькі замовамі, але і *«свянцонаю вадою»,* пасля чаго раілася павесіць у хляве сароку [3, *255*].

Падсумоўваючы ўсё вышэйсказанае, адзначым, што народныя дэманалагічныя вераванні, звязаныя з дамавіком, уваходзяць у больш шырокі кантэкст традыцыйных уяўленняў пра ўзаемадзеянне двух светаў – чалавечага і не-чалавечага. Дамавік – гэта галоўны хатні дух, звязаны з культам продкаў, вобраз якога можна лічыць адным з найлепш распрацаваных у беларускай міфалогіі. Дамавік надзяляўся як нябачнай, так і антрапаморфнай і зааморфнай іпастасямі (уяўляўся то старым дзедам, то вужом (змяёй), то сабакам, то катом, то павуком і інш.). Важна, што гэты персанаж успрымаўся адначасова як антрапаморфны дух і як рэальная жывёла, што жыве побач з чалавекам (вужа на Берасцейшчыне называюць Дамавым). Логіка фальклорнай свядомасці такая, што суіснуюць уяўленні пра тое, што Дамавік можа станоўча ўздзейнічаць на чалавека і яго гаспадарку, а можа прыносіць ёй вялікую шкоду і здольны нават забіць ці скалечыць чалавека. Таму ў традыцыйнай культуры беларусаў актуальныя практыкі ўлагоджвання, прываблівання Дамавіка і разам з тым апатрапейныя практыкі, звязаныя з Дамавіком як прадстаўніком нячыстай сілы. Часта Дамавіку прыпісваецца важная функцыя кантролю за паводзінамі жыхароў хаты з адпаведнай рэацыяй на гэтыя паводзіны. Таму дэструктыўныя дзеянні разглядаемага персанажа нярэдка ўспрымаюцца не як «палтэргейсная» функцыя, звязаная з яго ўласна дэманічнай прыродай, а як пакаранне чалавека, які парушыў традыцыйныя нормы паводзінаў. Разбуральныя дзеянні Дамавіка, такім чынам, з’яўляюцца часта рэалізацыяй патранажнай функцыі гэтай міфалагічнай істоты. Але нават самы добры да чалавека Дамавік быў усё ж прадстаўніком іншасвету, сферы ў лепшым выпадку нейтральнай у адносінах да чалавека. Хоць апякуецца гэты персанаж чалавечым жыллём, але ў міфалагічнай праекцыі ён выразна супрацьпастаўляецца сферы прафаннага.

Заўвагі

У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорна-этнаграфічнага архіва Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Спіс інфармантаў

*1. Ляшкевіч І. М., 1967 г. н., в. Мачуль Столінскага раёна.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч і інш. Мінск, 2004.

2. *Боганева А. М.* Міфалагічныя персанажы і міфалагічныя наратывы Брэсцкага Палесся ў пачатку ХХІ стагоддзя // Палявая фалькларыстыка і этналогія. Мінск, 2008.

3. *Сержпутоўскі А. К.* Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мінск, 1998.

Юльяна Пасашкова

ДА ПРАБЛЕМЫ МІФАСЕМАНТЫКІ ВАЧЭЙ У СЛАВЯНСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Міфапаэтычныя ўяўленні пра вочы складаюць вельмі істотны пласт славянскай народнай антрапалогіі і, адпаведна, беларускай вуснай народнай творчасці. Шматлікія ўвасабленні сучаснай прафесійнай літаратуры таксама будуюцца на вобразнасці арыгінальна трактаваных вачэй чалавека, жывёлы і іншых чыннікаў свету, ды і яго самаго. У межах астранамічнага кода Сонца, Месяц і зоркі разумеліся як вочы бажаства [1, *92*].

Паводле славянскіх народных уяўленняў, вочы – гэта орган зроку, які ўспрымаецца як уваход у цела чалавека. Верылі, што ў вачах можна ўбачыць адлюстраванне будучага і што праз іх чалавек можа ўздзейнічаць на лёс другога чалавека. Пашыраны ўяўленні, што вочы звязаны з магчымасцю сурокаў, навядзення псуты на жывыя істоты (на Палессі лічылі, што дзеці часта хварэюць «з падзіву»). Разбуральная моц прыпісвалася позірку чарадзея, які ў момант смерці рабіў зло тым жывым, хто трапляў у поле яго зроку.

Беларусы верылі, што «чарадзейскаму майстэрству можна навучыцца, а моц на чары павінна даць назіранне за выседжваннем птушанятаў крука – тады вочы ў чалавека робяцца чарадзейскія. Але вераць, што і звычайныя вочы могуць сурочыць, калі хтосьці глядзіць на нешта з захапленнем і адначасова з зайздрасцю» [2, *99*]. Ліхія вочы, лічылася, меў той, каго двойчы аднімалі ад мацярынскіх грудзей або каму маці спачатку дала «левую цыцку». Верылі, што сурочыць сваімі вачыма маглі не толькі людзі, але і жаба, змяя, са-

бака. Асаблівая сіла надавалася вачам і погляду нябожчыка. Паводле славянскіх народных уяўленняў, адкрытыя вочы ў момант смерці чалавека могуць выклікаць яшчэ адну смерць у хаце. Або лічылася, што памерлы забярэ з сабою ў магілу ўсе крыўды. Адсюль пашыраны звычай класці на вочы памерламу капейкі, каб ён нікога «не выглядзеў» і не пацягнуў за сабой на той свет.

Дарэчы, адметныя вочы – гэта адна з вызначальных прыкмет ведзьмы, чорта і іншых дэнамічных істот: у адных яны чырвоныя і гараць, у другіх яны касыя ці наогул толькі адно вока. (Згадаем выраз «Ліха аднавокае».) Паводле міфалагічных аповедаў, чорт глядзіць крывымі вачыма і заманьвае падарожных у небяспечнае месца, перакідваючыся блукаючым агеньчыкам. Верылі, што ў зрэнках ведзьмы можна пабачыць фігуру д’ябла, а сама яна не мае адбітку ў вачах суразмоўцы. Вока непасрэдна ўяўлялася месцам, дзе можа пасяліцца нячыстая сіла, «калі вока скача, дык трэба яго левай рукой мезеным пальцам перахрысціць, каб нячысцікі пакінулі». Наогул сімволіка вачэй наўпрост перасякаецца з сімволікай люстра. У гэтай сувязі характэрны матыў згубнасці позірку вочы ў вочы [1, *92*].

Іншыя вераванні адносяцца да хвароб саміх вачэй, слепаты. На Беларусі хваробы вачэй звязваліся пераважна з парушэннем забароны працаваць у тыя ці іншыя святы, а менавіта шыць, прасці ў пятніцу і ў дні ўшанавання святой Параскевы Пятніцы, каб не «запарушыць» ёй вочы. Гэты матыў вядомы і ў іншых славянскіх традыцыях. Так, у Тамбоўскай губерніі верылі, што калі ткаць у пятніцу, Матуля Праскавея забрудзіць вочы бабам, якія яе не шануюць. Ва ўсіх усходніх славян, балгар, сербаў і македонцаў шыццё і ткацтва ў пятніцу лічылася грахом, таму што ад гэтага нібыта забруджваюцца і колюцца вочы Святой Параскевы Пятніцы. У гэты дзень не карысталіся вострымі прадметамі: іголкай, нажом, верацяном, грэбнем з вострымі зуб’ямі, мятлой і тапаром. Па той жа прычыне не выграбалі гарачае вуголле з печы, не золілі бялізну, не рабілі дзірак, каб не забруджваць вочы попелам, пылам і не пашкодзіць вострымі прадметамі [3, *501*]. На Гомельшчыне ў святы не пралі бялізну каб не «повыпараці вочы» тым дзяўчатам і жанчынам, хто будзе нараджаць. Пашырана забарона бяліць хату ў памінальныя дні, каб «не замазаць» продкам вочы [1, *92*]. На Чарнігаўшчыне не пралі ў пятніцу, бо верылі, што паслепнуць куры. На Жытоміршчыне лічылі, што «прыйдэ Варвара і пакарае». На Піншчыне не працавалі ў су-

боту, «бо субота, то поміналны дэн» [3, *501*]. Як вынікае са сказанага, вочы могуць хварэць, слепнуць не толькі ў людзей, але і жывёл, міфалагічных істот.

У заходніх балгар, каб вылечыць вочы, два чалавекі, хворы і здаровы, з хлебам шлі раніцай на ўсходзе сонца да крыніцы. Менавіта там здаровы вырываў у хворага некалькі валасоў з галавы і прывязваў іх чырвонай ніткай разам з кавалачкам тканіны ад сукенкі хворага да дрэва, якое расце над крыніцай, клаў хлеб у дупло і кідаў манету ў ваду. Потым здаровы умываўся вадою з крыніцы, звяртаючыся на ўсход, а хворы паўтараў яго дзеянні. Напрыканцы абодва, не азіраючыся, вярталіся дахаты. З лячэбнай мэтай вырваныя з галавы жанчыны валасы націралі мёдам ці сераю з вуха і праводзілі імі каля хворых вачэй. У заходняй Балгарыі і ў Македоніі дзіцячую хваробу называюць «влас» ці «очибол», бо вераць, што на вачах дзіцяці могуць расці валасы, якія выклікаюць моцны боль: каб не было гэтай хваробы, ушаноўвалі святога Уласія. Харваты ў Істрыі і Далмацыі пры хваробе вачэй звяртаюцца да святой Люцыі. У дзень яе памяці (13.12) не працавалі і не гатавалі ежу, каб не захварэць на вочы [3, *500*].

Сімволіка вачэй цесна звязаная з асноўнымі пазіцыямі многіх кодаў мовы культуры. Акрамя згаданай вышэй міфалагічнай сувязі вачэй з астранамічнымі аб’ектамі, вочы карэлююць з культурна- і прыродна-ландшафтным кодам. Так, у праекцыі на мікракосм хаты вачам адпавядаюць вокны, што адлюстравана ў вераваннях тыпу «калі вязуць нябожчыка, нельга глядзець у вакно – забаляць вочы». Прыродна-ландшафтны код вылучаў «вока» ў багне ці ростані як «вочы» нячыстай сілы: «Як кумы едуць цераз ростані, сыпалі соль, каб засыпаць вочы ліхому» [1, *92*]. Што да вегетатыўнага і рэчыўнага кодаў, у многіх міфах і легендах гвалтоўна страчанае вока ператвараецца ў каштоўны метал ці кветку, як вочы Васілька сталі валошкай, васількамі. У купальскіх баладах пра ператварэнне дзяўчыны ў прыродныя аб’екты вочы звычайна становяцца цёрнам.

Такім чынам, у славянскіх народных вераваннях вочы звязваюцца з магчымасцю сурочыць жывыя істоты. Вочы, якія маюць пэўныя адметнасці, указваюць на далучанасць іх уладальніка да чужога, часта дэманічнага, свету. Незвычайныя вочы прыпісваліся пэўным жывёлам, чарадзеям, ведзьмам і іншым дэманічным істотам. Пашыраны ўяўленні пра хваробы вачэй не толькі ў людзей, але і жывёл, міфалагічных істот. Узнікненне слепаты нярэдка трактуец-

ца як вынік парушэння пэўных забарон. Сімволіка вачэй звязана з асноўнымі пазіцыямі такіх кодаў мовы культуры, як астранамічны, антрапанімічны, жывёльны, колеравы, прадметны, ландшафтны, рэчыўны, раслінны.

Літаратура

1. *Валодзіна Т.* Вочы // Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. Мінск, 2006.

2. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 3 / уклад. У. Васілевіч. Мінск, 1999.

3. *Толстой Н. И.* Глаза // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5 т. Т. 1. М., 1995.

Аляксандр Васільчук

МЕСЯЦ: СЛАВЯНСКІЯ НАРОДНЫЯ ЎЯЎЛЕННІ

У сувязі з актывізацыяй даследаванняў, звязаных з узнаўленнем цэласнай традыцыйнай карціны свету старажытных славян, праблема вызначэння спецыфікі іх касмалагічных, міфалагічных, прыродазнаўчых уяўленняў пра пэўныя фрагменты светабудовы выходзіць на першы план [8, *252*]. У сістэме народных уяўленняў пра свет, як вядома, важнае месца займаюць нябесныя свяцілы. У дадзеным артыкуле асноўная ўвага надаецца славянскім народным уяўленням, якія датычаць Месяца. Пры гэтым маецца на ўвазе разгляд акрэсленай праблемы ў агульным плане, гэта значыць незалежна ад якога-небудзь канкрэтнага фальклорнага жанру ці віду. Мы не імкнемся да вычарпальнага апісання ўсіх выпадкаў згадвання Месяца ў вядомых фальклорна-этнаграфічных крыніцах. Але яно па магчымасці ахоплівае большасць характэрных прыкладаў.

Перш за ўсё трэба адзначыць, што Месяц – начное нябеснае свяціла, элемент астранамічнага кода традыцыйнай беларускай мадэлі свету, з якім звязана мноства разнастайных павер'яў і прыкмет. Яны з'яўляюцца, па сутнасці, рэшткамі некалі, відаць, вельмі развітага культу гэтага свяціла. Лічыцца, што ўшанаванне Месяца значна больш старажытнае, чым ушанаванне Сонца, і сягае, у прыватнасці, часоў так званага «індаеўрапейскага адзінства», пра што сведчыць агульная для ўсіх індаеўрапейскіх моў назва свяціла. Паводле архаічных касмалагічных уяўленняў, Месяц – гэта «цар» верхняга яруса светабудовы: *«Госпадзі, як пачынаўся свет, было на*

свеце тры царыкі: першы царык – зялёны дуб у полі, другі царык – белы камень на моры, трэці царык – шырокі Месяц на небі». Тут яўна задаецца траістая структура касмічнай вертыкалі, верхняя частка якой маркіруецца Месяцам. У іншай замове гэтыя *«тры царыкі»* названы *«трыма братамі»* [6, *319*].

У сістэме касмалагічных прэцэдэнтаў Месяц аказваецца «першым пакараным», і тэма пакарання становіцца «скразной» у легендах, якія тлумачаць некаторыя асаблівасці яго выгляду. Так, у мностве варыянтаў вядомая легенда пра забойства братам брата (у хрысціянізаванай версіі – Каінам Авеля), якіх Бог змясціў на Месяц як вечны напамін пра гэтае злачынства. І цяпер, калі ў поўню прыгледзецца да Месяца, то можна ўбачыць, як брат стаіць з вілкамі над забітым братам у выглядзе цёмных плямінаў. Чырвоны ж колер Месяца ў поўню нізка над небакраем тлумачыцца тым, што Месяц, які свяціў падчас забойства, прыняў кроў першага пакутніка [6, *319*].

Міфалагічныя ўяўленні пра Месяц маглі перадавацца ў розных кодах, у прыватнасці гастранамічным, персанажным і рэчавым. Так, паводле беларускай легенды, новае нараджэнне Месяца адбываецца наступным чынам: Бог, калі Месяц састарыцца, нібыта крышыць яго на зоры. Адзін кавалачак ён кладзе ў дзяжу, на закваску. Зоры ападаюць туды, з іх пачынае рабіцца рошчына, цеста падыходзіць і пераліваецца цераз край. Так і нараджаецца Месяц. Але для самага Месяца гэтае пакаранне стаецца пачаткам яго безупынных перыядычных нараджэнняў і паміранняў – змены квадраў. Рэфлекс гэтага міфалагічнага матыву захаваўся на Тураўшчыне ў абрадзе, які называўся «біць Месяца» і палягаў у тым, што ўдзельнікі вяселля стукаліся спецыяльна спечаным у выглядзе Месяца печыва, назіраючы, чыё паламаецца [6, *317*].

Паводле ўкраінскіх легенд, Месяц – гэта круглая дзірка ў небе, нябесны камень, вока ці твар Бога або яго люстэрка, праз якое ён назірае за жыццём на зямлі. Палякі верылі, што Месяц – гэта незакончанае тварэнне Бога. Таксама яны лічылі, што Месяц – гэта кавалак Сонца, які адарваў чорт, калі хацеў пабудаваць свой свет; кавалак аказаўся вельмі гарачым, і чорт выпусціў яго з рук. У наваколлі Кракава распавядалі, што Месяц і Сонца стварыла Божая Маці ў гонар Хрыста. Уяўленні пра Месяц перадаваліся і ў саматычным кодзе. Так, у карпацкай легендзе Месяц – гэта ссечаная галава чалавека, якая ўпала ў кацёл з малаком і была перанесена Богам на

неба. У Калужскай губерні верылі, што Месяц – гэта галава Авеля. Паводле балгарскіх легенд, Месяц мог хадзіць па зямлі; ён падняўся высока на неба, калі жанчына агарнула яго забруджанай пялюшкай ці ўкалола іголкай або калі цыган захацеў узяць яго для асвятлення сваёй хаты. Бог нібыта падняў высока над зямлёй Месяц за грахі людзей, каб людзі не хапалі свяціла рукамі, не забруджвалі яго, каб жанчыны не сушылі на ім пялюшкі. Уяўленне пра тое, што раней Месяц зыходзіў на зямлю, і «па ім куры хадзілі, зоры клявалі», вядома рускім [1, *144*].

Балгарскія народныя легенды тлумачаць, чаму Месяц свеціць не так ясна, як Сонца. Раней Месяц свяціў і грэў занадта моцна, і таму на зямлі нічога не расло; святло Месяца стала слабейшым, калі Сонца стукнула Месяц ці кінула ў яго гноем, граззю. Зафіксавана меркаванне, што Сонца забрудзіла Месяц гноем, калі яны пасварыліся і не адбылося іх вяселле. Лічыцца таксама, што маці Сонца і Месяца, каб разлучыць іх, закідала дачку, Месяц, каровіным гноем. Балгары верылі, што забрудзіць Месяц магла таксама ведзьма, якой ясны свет Месяца не дазваляў аднімаць малако ў кароў [1, *145*].

Як начное свяціла Месяц супрацьпастаўлены Сонцу як дзённаму свяцілу (*«Месяцу Бог вялеў свяціць людзям уночы, покуль Сонейка спачывае...»; «Месяц усё ходзіць увыперадкі з Сонцам, але ніяк не мажэ яго дагнаць»* [4, 47]). Сонца і Месяц проціпастаўлены і паводле такой семіятычнай апазіцыі, як адзінкавасць/множнасць. Дзённае свяціла заўсёды адно, з’яўленне на дзённым небе нейкага іншага свяціла – Месяца, яркай каметы-мятлы, звышновай зоркі, множны ўзыход самога Сонца (Сонца троіцца або множыцца) або, наадварот, зацьменне Сонца, калі ўдзень могуць быць бачныя зоркі, – успрымаецца як эксцэс, анамалія, як правіла, трапляе ў хронікі і звычайна нічога добрага не вяшчуе [2, *316*]. Зацьменне Месяца, як і Сонца, інтэрпрэтуецца як з’яданне свяціла воўкам, сабакам, міфічнай пачварай [1, *145*]. Месячнае зацьменне тлумачылі тым, што складкі белага адзення каметы-мятлы, развіваючыся ў паветры, затуляюць ззянне Месяца. Таксама зацьменне нібыта адбывалася тады, калі Месяц досыць нап’ецца чалавечай крыві, якая пралілася падчас вайны, што адбылася дзесьці на зямлі [6, *320*].

Месяц аказваецца дыялектычным «шматлікім у адзіным і адзіным у сваёй шматлікасці, таму Сонца мае толькі адно слова для яго намінацыі, а Месяц мае мноства слоў у мностве варыянтаў для

намінацыі яго квадраў. Так што тут мы маем не бінарную апазіцыю, а пэўную тэрнарную структуру: адзінае (Сонца) – множнае (Месяц) – незлічонае, бясконцае (“Поле незмярона, быдла незлічона, адзін пастух пасе” – “неба, зоркі, Месяц”)» [6, *317*]. Пара Месяц і Сонца судачыняецца і з іншымі камплiментарнымі апазіцыямі: мужчынскае/жаночае, зіма/лета, халоднае/цёплае («Грэе як Месяц»), белы/чырвонае, воўк/мядзведзь («Месяц, дзе ты быў? – У лес хадзіў. – А што рабіў? – Лыка лупіў. – А дзе схаваў? – Мядзведзь забраў») [6, *319*].

Супрацьпастаўленасць Месяца і Сонца выяўляецца, на думку С. Санько, і ў такой апазіцыі, як зменлівасць/нязменнасць. Месяц зменлівы «паводле вызначэння». Зменлівасць жа Сонца ўспрымаецца як нешта незвычайнае, цудоўнае – «гранне» Сонца ў пэўныя каляндарныя моманты ў перыяд паміж веснавым і восеньскім раўнадзеннем. Зменлівасць Месяца знаходзіць сваё вытлумачэнне ў этыялагічных аповедах. Так, у адным з іх гаворыцца, што *«Месяцу Бог вялеў свяціць уночы, покуль Сонейка спачывае, толькі Месяц вельмі гультаяваны, ён кепска свеціць, за тое Бог вялеў, каб ён кожныя чатыры нядзелі перараджаўся. От затым ён адну нядзелю малады, другую расце аж да поўна, трэйцюю поўны, чацьвортую саўсім прападае»* [7, *30*]. У латышскіх дайнах Месяц таксама называюць лайдаком за тое, што ён не хоча свяціць удзень (*«Дармо ў бога хлеба ясі: свеціш, да не грэеш»*). Дзякуючы сваёй зменлівасці, Месяц вызначае рытмы жыцця на зямлі, надвор’е, прылівы і адлівы, развіццё вегетацыі, рост жывёл. Нашыя продкі былі перакананыя, што ад уздзеяння Месяца залежыць плоднасць жаночага арганізма [6, *317*].

Пэўныя квадры Месяца выклікалі ў людзей неадназначныя ўяўленні. У квадрах бачыліся перыяды жыцця: дзяцінства, сталасць, старасць, смерць, а затым уваскрэсенне і нараджэнне ізноў. Адпаведна маладзік мог лічыцца спрыяльным перыядам для распачынання справы, якая пойдзе на рост, на прыбытак; з другога ж боку, маладзік – гэта ўвасабленне кволасці і нясталасці. Поўня асацыіравалася з багаццем. Падчас поўні раілася наліваць малака ў гладыш менш за звычайную порцыю і адпаведна браць меншую колькасць мукі на рошчыну, таму што і малако і цеста будуць пераліваца цераз край [6, *320*]. Месяц на сходзе быў увасабленнем старэння, хуткага знікнення. Таму дзецям, народжаным у пэўную квадру, прадказваўся адпаведны лёс: хто нарадзіўся ў маладзік, той будзе даўгавечны, маладжавы, а часам нават бяздзетны; хто прыйшоў

у гэты свет у поўню, будзе мець вялікую (поўную дзяцей) сям'ю і вызначацца сталасцю, розумам; дзіця, якое маці нарадзіла ў трэцюю квадру, – будзе недаўгавечнае, хутка састарэе; у чацвёртую – слабое, хударлявае: *«Дзіця, народжанае ў апошнюю квадру, бывае звычайна слабое і хваравітае. Каб гэтага пазбегнуць, такое дзіця трэба ахрысціць на маладзік»* [5, *159*]. Лічылася, што жанчына, народжаная на мяжы старога і новага Месяца, можа быць бясплоднаю. Смерць гаспадара, у залежнасці ад квадры Месяца, магла мець пэўныя вынікі: калі чалавек памірае ў поўню – у сям'і па-ранейшаму застанецца лад; калі ў маладзік – пачнецца ў хаце бязладдзе [2, *136*].

У святле народных прыкмет Месяц успрымаўся як надзейны прадказальнік будучага надвор'я ў залежнасці ад квадры, колеру, ад павернутасці ўгору ці ўніз рожкамі, ад наяўнасці ці адсутнасці вакол сябе арэолу. З'яўленне колаў вакол Месяца прадказвала хуткую змену надвор'я да горшага, а калі маладзік «умываецца», то гэта значыць, што будзе непагадзь: *«Если Луна в тёплой, южной стороне, – точно будет погода, и когда Месяц рожкамы ўвэрх, а если Месяц рожкамы ўніз, то будэ дождҗлыво, як Месяц сходыт прамо над хатою, то будэ трохы холодно, а если сходыт Луна нызко, то будэ жарко і тёпло»* [*1, в. Малеч Бярозаўскага раёна]. Сцвярджалі, што месячнае святло неаднолькава ўздзейнічае на рост розных культур. Сяўба пры Месяцы дасць рэдкія ўсходы, гарох, грэчка, каноплі будуць цвісці да восені, затое ўродзіць белая капуста. Таксама верылі, што маладзік уплывае на вылежванне лёну, і таму лён высцілалі кругам ці паўкругам і звалі «месяцам» [5, *137*]. Святло Месяца нібыта было неспрыяльным для агуркоў, бобу, гароху і маку, бо выклікала ў гэтых раслін пустацвет [6, *320*].

Нягледзячы на разнастайныя, часам супрацьлеглыя, парады на пачатак сяўбы ў залежнасці ад квадраў Месяца, рабілася выснова, што выкананне палявых работ не залежыць ад квадраў: *«Не разбірай ні маладзіка ні круга, і не будзеш прасіць хлеба ў друга. У Бога ўсе дні роўныя»)* [1, *137*].

Узыходжанне Месяца ў розных фазах давала магчымасць сялянам меркаваць пра прыблізны час сутак. Славяне звярталіся да Месяца ў народнай метэаралогіі і для розных прадказанняў: *«Калі рогі ў маладзіка прыпаднятыя ўгору і завостраныя, то месяц будзе стаяць цёплае надвор'е. Калі ж яны «атвоны», а не круглыя, то надыход непагадзі працягнецца да поўні»* [4, *169*]. З Месяцам звязвалася

варажба пра вайну. Так, калі толькі на Месяцу пакажацца хрэст, то на вясну будзе вайна [4, *51*]. З Месяцам, у прыватнасці з маладзіком як апекуном закаханых, звязвалася шлюбная варажба. У яго пыталіся пра каханага, прасілі, каб сасніўся будучы жаніх [5, *136*]. У магічных практыках Месяц асацыіраваўся з багаццем. Калі бачылі першы раз маладзік, хрысціліся, спусціўшы рукаў на руку, ці трэслі манетамі ў кішэні або дакраналіся да золата, серабра – каб вадзіліся грошы. На Месяц арыентаваліся чараўнікі, у маладзік збіралі зёлкі, а на поўню зачэрпвалі ваду з ракі апоўначы ці стралялі на скрыжаванні дарог са стрэльбы ў Месяц, каб стаць чараўніком або паляўнічым [2, *136*].

Верылі, што Месяц мог справакаваць розныя хваробы. Разам з тым ён успрымаўся як аб'ект, ад якога залежыць пазбаўленне ад немачы. Лічылі, што ад месячнага святла ў дзяцей маглі пачацца «крыксы», і дзеля пазбаўлення ад іх выкідалі на двор пернік у пялюшцы, каб Месяц свяціў на яго, а не на дзіця. На Палессі да Месяца звярталіся з замовамі і малітвамі: *«Надиле, Господи, здоров'я, // Перший раз бачу молодого місяця. // Тобі старіти, // А нам молодіти [6, 121].* Таксама звярталіся да маладзіка ў замовах, калі балелі зубы: *«Молодык молодый, // В тэбэ рог золотый // Чырвак точыць мої зубы, // А ты поточы чырваку губы»; «Маладзік малады, // У цябе рог залаты, // На моры купаўся, // Мне паказаўся. // Табе цёмныя вочы, // Мне светлыя вочы. // Табе на высаду, // Мне на красоту. // Табе на ўбытак, // А мне на прыбытак. // Пытаўся стары ў маладога, // Ці баляць зубы ў мяртвога. // Не баляць у мяртвога. // Не баляць у смерці, // І ў мяне да смерці»* [*1, в. Падлессе Ляхавіцкага раёна]. А калі з'яўляліся бародаўкі, трэба было пашмараваць іх зямлёю і хапацца за галаву, каб яны сышлі: *«Як молодый місяц, завязаты узелок на ныточцы, потэрты ім бородавкы, закопаты, дэ з стріхы капае. Нытка згные – ны зглэдышся, як бородавкы пропадуть»* [*1, в. Судзілавічы Бярозаўскага раёна]; *«Каб пазбавіцца ад барадавак, убачыўшы маладзік, знімі шапку і перахрысціся, ні на хвілінку не адводзячы ад яго вачэй. Схіліся да зямлі, вазьмі жменю пяску ці зямлі, патры імі барадаўкі, а зрабіўшы тое, не спускай вачэй з месяца, пакуль хоць крок з таго месца не зробіш»* [7, *318*]. Уздзеяннем месяцавага святла тлумачылася і такая немач, як лунатызм, – хаджэнне ў сне. Каб пазбегнуць лунатызму ў дзіцяці, жанчына яшчэ падчас цяжарнасці павінна была асцерагацца ўначы месячнага святла. На поўню абводзілі крэйдаю на падлозе месячнае святло і клалі на тое месца хворае дзіця [2, *137*].

У народных тлумачэннях сноў саснёны Месяц абяцаў дзяўчыне жаніха, цяжарнай – сына, сямейным – удаўство. Усход Месяца, убачаны ў сне, варажыў нешта добрае, захад – смерць, а сустрэча маладзіка з ветахам – хваробу і смерць [2, *137*].

Месяц, паводле міфапаэтычных уяўленняў беларусаў і іншых славян, звязаны з іншасветам. Беларусам вядомы трывалыя асацыяцыі Месяца са светам памерлых, найчасцей нявінна або без пары загінуўшых, напрыклад з русалкамі. Верылі, што яны пры святле Месяца гушкаюцца на дрэвах, плешчуцца на паверхні вады або бегаюць па палях, заманьваючы прахожых. Лічылі таксама, што ў гэты ж час пляце лапці Лесавік [6, *320*]. Малітвы, якія чыталіся пры з'яўленні маладзіка, прысвячаліся душам, што не дачакаліся новага месяца, гэта значыць якія памерлі нядаўна. Славяне, як і многія іншыя народы, верылі, што Месяц – гэта месца знаходжання душ памерлых. Лічыцца, што падчас бязлуння Месяц асвятляе той свет [1, *144*].

У Столінскім раёне верылі, што калі блізка свеціць каля Месяца зорка – будзе нябожчык [*1, в. Альшаны]. Сербы па Месяцу вызначалі ці жывы яшчэ чалавек. Для гэтага трэба было ўзяць чалавечы чэрап, тройчы акунуць яго ў ключавую ваду і апоўначы, падчас поўні, паглядзець праз яго на Месяц. На сувязь Месяца са светам памерлых паказваюць і тэксты замоў накшталт: *«Маладзік ты малады, ці быў ты на тым свеце? – Быў. – А ці баляць у мёртвых зубы? – Не, не баляць…»* [2, *319*].

У лірычных песнях Месяц – сведка сустрэчы закаханых: «*Зыйшов місяц, зыйшов ясный // Тай поднявся высоко, // Подывыся, любая дівчіно, // Як зайшов я далэко. // Як зайшов за сыні горы, // Стала дівчіна гукать: // – Ой вэрныся, любый козаченьку, // Шось маю тубі сказать. // – Нэ вэрнуся я ныколы, // Бо нэ маю до кого, // Був я вчора в тэбэ під оконцэм, // Ты кохала другого. // – Ны кохала я ныкого, // Тылькы тэбэ одного. // Ішов Ваня зорвав з ружы квітку, // Тай подав чэрэз окно. // – Трэба було дівчынонька, // З ружы квітку тай нэ браты, // Трэба було, любая дівчыно, // Нас двох разом нэ кохаты* [*1, в. Ланская Маларыцкага раёна]).

Завяршаючы агляд славянскіх народных уяўленняў пра Месяц, адзначым, што семантыка вобраза Месяца шматаспектная і ў сваёй аснове надзвычай архаічная. У залежнасці ад кантэксту гэты вобраз выяўляе розныя значэнні, суадносіцца з сістэмай устойлівых касмічных, прыродных і метафізічных апазіцый. Асобыя адносіны звязваюць Месяц з касмалагічным, рэчыўным, колеравым, раслінным,

персанажным і іншымі кодамі, акцэнтаванне і нюансіроўка якіх у адносінах да вобраза Месяца ўздзейнічае на яго сэнсавую нагружанасць.

Заўвагі

*1. У артыкуле выкарыстаны матэрыялы фальклорна-этнаграфічнага архіва фальклорна-краязнаўчай лабараторыі БрДУ імя А. С. Пушкіна.

Літаратура

1. *Белова О. В., Толстая С. М.* Луна // Славянские древности: в 5-ти т. Т. 3 / под ред. Н. И. Толстого. М., 1999.

2. *Васілевіч У. А.* Месяц // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2-х т. Т. 2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш]. Мінск, 2006.

3. *Гунчык І.* Західнополіські фольклорні молитви та примовки до місяця // Міфологія і фольклор: загальноукраїнський науково-освітній журнал. 2008. №1.

4. Зямля стаіць пасярод свету… Беларускія народныя прыкметы і павер’і: у 2-х кн. Кн. 1 / уклад., прадм., пераклад, бібл. У. Васілевіча. Мінск, 1996.

5. Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка / уклад. і паказ. Т. В. Валодзінай. Мінск, 2007.

6. *Санько С.* Месяц // Беларуская міфалогія : энцыклапедычны слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. Мінск, 2006.

7. *Сержпутоўскі А. К.* Прымхі і забабоны беларусаў-палешукоў. Мінск, 1998.

8. *Швед І. А.* Маланка: беларускія народныя ўяўленні // Кодови словенских култура. 2008. № 10.

Іна Шаўчук

МІФАСЕМАНТЫКА КАЗЫ Ў СЛАВЯНСКАЙ НАРОДНАЙ КУЛЬТУРЫ

У міфапаэтычнай карціне свету славян, як вядома, важнае месца займае каза. У фалькларыстыцы гэты вобраз разглядаўся ў двух планах. Першы, больш пашыраны, паводле слушнага меркавання Р. М. Кавалёвай, звязаны з вызначэннем аграрна-магічнай функцыі казы, другі, амаль забыты, – з разуменнем яе ролі ў абрадзе як ахвярнай жывёлы [5, *67*]. У славянскіх народных уяўленнях і абрадах каза – сімвал і стымулятар урадлівасці. «У гаспадарцы цанілася такая якасць казы, як пладавітасць, паводле прыказкі: «Каза – лепшая скацінка: пад парогам выспіцца, сухую мятлу з’есць, ды яшчэ кварту малака дасць» [1, *522*].

У розных славянскіх традыцыях каза сімвалізавала сямейны лад і дабрабыт. На Беларусі і ў Расіі з прыроднай пладавітасцю казы і казла звязвалася эратычная сімволіка. Вядомы песенныя матывы любоўных заляцанняў воўка да казы і шлюбу казы з воўкам, а з'едзеная воўкам каза сімвалізавала атрыманую жаніхом нявесту. У Арзамаскім павеце Ніжагародскай губерніі ў канцы XIX ст. у час провадаў вясны (святкавання «Ярылы») пераапрануты «казёл» бегаў за дзяўчатамі і брыкаў жанчын [1, *523*]. У жывёлагадоўчай магіі для забеспячэння прыплоду свойскай жывёлы трымалі ў двары казла. Р. М. Кавалёва, глыбока асэнсаваўшы мастацкі свет беларускіх песень, уключаных у абрад ваджэння «казы», зрабіла важнае заключэнне, што ў гэтай жывёліне «праглядаюцца рысы прародзіцы. Акрамя казлянят, яна нараджае самаго казла, з ахвяры ператвараецца ў заклінальніка, набывае здольнасць магічным шляхам уплываць на дабрабыт і ўрадлівасць. У яе заклінанні спалучаюцца жывёлагадоўчыя і земляробчыя клопаты… Дваіцца і аблічча самой казы. То ёй як жывёле жадаюць быць сытай, то высока расці, што нагадвае метафарычнае азначэнне збажыны» [5, *76*].

У каляндарных абрадах, звязаных з аграрнай магіяй, каза або яе заморфная маска – персанаж пераапранання. Святочныя і масленічныя абходы з пераапранутай «казой» найбольш распаўсюджаны ў беларусаў і ўкраінцаў, у меншай ступені ў рускіх. Атрыбуты «казы» – вывернуты шэрсцю наверх кажух, драўляная галава з рагамі, рухомай ніжняй сківіцай, барада з саломы або лазы. У беларусаў вядома «каза» ў выглядзе вялікай лялькі на палцы. Украінцы Букавіны насілі макет галавы «казы» на доўгай жэрдцы, наверх якой мацавалі балахон, які хаваў фігуру выканаўцы ролі. У Вялікапольшчы пры масленічных абходах вадзілі жывую казу, прыпісваючы ёй магічнае ўздзеянне на ўраджай. Драўляная рагатая фігура казы была атрыбутам пераапранання ў апошні аўторак карнавала. На Украіне маска казы фігуравала таксама ў вясельных і пахавальных абрадах (у «гульнях пры нябожчыку») [1, *523*].

Калядна-навагодні абрад «ваджэння казы» найбольш выразна прадстаўлены ў беларускай і ўкраінскай традыцыях. На Палессі ядром абраду з'яўлялася песня «Дзе каза ходзіць, там жыта родзіць…» з прыпевам «О-го-го, каза», і гіпербалізаванай карцінай будучага ўраджаю: «*Дзе каза рогам – там жыта стогам, // Дзе каза хвастом – там жыта кустом*» і г. д. Песня суправаджалася танцам-

пантамімай, цэнтральным момантам якога было «паміранне» і «ажыванне» казы, якое сімвалізавала кругаварот часу і адраджэнне прыроды. З аграрнай магіяй была звязана і «казіная масленіца» ў цыкле веснавых абрадаў Ніжагародчыны, прыстасаваных да Чыстага панядзелка або да першай нядзелі Вялікага посту і адзначаных абходам вуліц, падчас якога ўдзельнікі шэсця вялі прыбранага ў вянок і стужкі казла [1, *523*].

На Беларускім Палессі і ў Польшчы ў час жніва выконваўся абрад з казой ці казлом. Гэтых міфічных жывёл увасабляў вянок з жыта, які звівалі з калосся пасля заканчэння жніва і пакідалі на коране пры дажынках. Палякі на таго, хто ішоў жаць прапушчаныя жнеямі каласы, гаварылі, што «ён ідзе зрываць казу», а ў канцы жніва на таго, хто зрываў апошнія каласы, казалі, што ён «едзе на казе». Каза згадваецца і ў беларускіх дажынкавых песнях. На Палессі адстаючую жняю дражнілі «казёл-барада», «на цябе каза мекае», «чыя каза ззаду, дык дайце ёй раду». На Пскоўшчыне пад спяванне так званых «бародных» песень вадзілі па мяжы казла [1, *523*].

Каза як ахвярная жывёла фігуруе ў рытуальных актах, якія выконваліся ў розных раёнах Чэхіі ў дзень святога Якуба, калі са званіцы або другога ўзвышша скідалі казу з пазалочанымі рагамі, прыбранымі стужкамі і кветкамі. Кроў казы забіралі і захоўвалі як лекавы сродак ад перапуду. З рытуальным забойствам свойскай жывёлы звязаны абрад «казамолле», які адбываўся ў пачатку пятроўскага посту. Фракійскія балгары калолі казу пасля шлюбнай ночы. Разам з тым забарону выкарыстоўваць казу ў якасці ахвяры матывавалі тым, што каза – нячыстая, д’ябальская жывёла. Нячыстай жывёлай, якая мае дэманічную прыроду, каза магла лічыцца і ў іншых славян. Магчыма, гэта звязана з тым, што на аналізуемы жывёльны вобраз «наклаліся дзве традыцыі: язычніцкая і хрысціянская. Сувязь казы з ніжнімі, хтанічнымі сіламі сягае даўніны, а хрысціянская традыцыя толькі ўзмацніла некаторыя старажытныя вераванні» [3, *211*].

У славянскіх легендах каза як нячыстая жывёла супрацьпастаўляецца карове і авечцы, чыстым божым стварэнням.

У этыялагічных легендах узнікненне казы звязваецца з дзейнасцю чорта. Паводле беларускіх народных уяўленняў, каза – стварэнне чорта і таму знешне падобная да яго. «У сялянскім побыце беларуса каза замяняла бедным людзям карову, але часта, не маючы магчымасці трымаць карову, адмаўляліся набыць і казу. Як да свойскай жывёлы селянін ставіўся не надта добра, трымаючы ў галаве яе “чортава”

паходжанне» [3, *211*]. Украінцы лічылі, што свойская каза створана чортам. Калі яе пакрапіць асвечанай вадой, то жывёла зараз жа прападзе. Каза ўяўлялася іпастассю нячыстай сілы. У выглядзе гэтай жывёлы нібыта з’яўляецца д’ябал. Паводле прыказкі, каза і д’ябал – адно і тое ж. Казліныя ногі, рогі, вушы, барада прысутнічаюць у вобразе чорта, лесавіка, дамавога, вадзянога. У Кастраме думалі, што на тым свеце загубленыя душы ператвараюцца ў коз. Лічылі таксама, што вярхом на казе ездзіць д’ябал або тапелец, які з’яўляецца з вады ў паўночны час і хапае сустрэчных. У Кіеўскай губерніі верылі, быццам бы напярэдадні Пасхі ў выглядзе казы можа паказацца клад. Украінцы меркавалі, што ў казы, як д’ябальскага стварэння, ведзьма не можа забраць малака [1, *524*].

Асабліва вылучаліся і актыўна семантызаваліся хвост, ногі, вочы казы. Украінцы і палякі тлумачылі кароткі хвост коз тым, што яго адарваў д’ябал, заганяючы іх на поле. Згодна польскаму павер’ю, уся сіла казы ў хвасце. Палякі верылі, што каб козы не аб’ядалі дрэвы, ім у хвост трэба ўтыкнуць іголку. Лічылі, што козы ўвесь час хочуць залезці на дрэва, таму што ў іх «чортавы» ногі. У Закарпацці верылі, што козы калісьці мелі на нагах пазюры і лазілі па дрэвах. Але чорт праёграў Богу сваіх коз у спрэчцы, і Бог пазбавіў іх пазюроў. Паводле гуцульскай легенды, на каленях у казы жоўтая шэрсць таму, што чорт, выганяючы іх з двара Госпада, біў жывёл па нагах: з-за гэтага цякла кроў, яна і афарбавала шэрсць [1, *523*]. Аб прыналежнасці коз да дэманічнага свету сведчаць і ўяўленні беларусаў пра розную колькасць вачэй у гэтых жывёл (адно, тры) [3, *211*].

Каза ўспрымаецца як жывёла, асабліва блізкая этнічна «чужым». На Беларусі дзе-нідзе лічылі, што развядзенне ў гаспадарцы «жыдоўскага статку» – коз – не толькі перашкаджае развядзенню авечак, але і спрыяе «расхрышчванню» гаспадара або каго-небудзь з хатніх. У голасе казы быццам бы чуецца зварот да гаспадара-яўрэя: «Ламэх!». З частак нячыстай казы чарадзейным шляхам могуць нібыта ўзнікнуць іншыя негатыўна асэнсаваныя жывёлы. Паводле ўкраінскага павер’я, з казінага памёту, схаванага яўрэямі ў іх пухавіках, узніклі вераб’і [1, *524*].

Каза выступае не толькі іпастассю нячыстай сілы, але і адначасова абярэгам ад яе. Абярэг – гэта і сама жывёла, і часткі тулава, мяса, малако казы. Так, у хляве трымаюць казла, каб чорт не шкодзіў коням. Казла (асабліва белага) нібыта баяцца дамавы і ласка. Паводле ўкраінскага павер’я, калі ў хляве ёсць каза, яна не пусціць ведзьму

забраць у каровы малако. Казу трымалі на выгане для авечак з верай, што яна не дасць чараўнікам наблізіцца да статку. У Кастраме ад паморку свойскай жывёлы прыбівалі на падвор'і казіную галаву. Калі лічылі, што карову сурочылі і таму яна дае кепскі ўдой, то раілі завесці казу і змешваць яе малако з каровіным – гэта нібыта адводзіла сурокі. Беларусы і палякі казіным малаком залівалі пажар, які ўзнікаў ад навальніцы. Выганяючы чорта са звар'яцелага, клалі яму ў рот кавалачак казляціны [1, *524*].

У беларускай ветэрынарыі калі каза хварэла і не магла жаваць, ёй таўклі спецыяльную жвачку. Для гэтага патрэбны былі дзве асобы. Адна выходзіла з хаты ў сенцы, а другая клала ў ступу кавалак лыка, хлеб, соль і таўкла. Затым яны бралі стоўчанае і ўпіхвалі яго ў рот хворай казе [4, *320*].

Завяршаючы агляд славянскіх народных уяўленняў пра казу, адзначым, што гэты вобраз не вычарпальны па сваёй семантыцы і мае надзвычай старажытную аснову. З аднаго боку, каза сімвалізуе сямейны лад, дабрабыт, функцыяніруе як абярэг, а з другога, яна дэманізуецца, лічыцца стварэннем чорта.

Літаратура

1. *Белова О. В., Толстая С. М.* Коза // Славянские древности: в 5 т. Т. 3 / под ред. Н. И. Толстого. М., 1999.

2. *Васілевіч У. А.* Каза // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2-х т. Т. 2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2006.

3. *Драздоў Ю., Салавей Л.* Каза // Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўнік / С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч. Мінск, 2006.

4. Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і: у 3 кн. Кн. 3 / уклад. У. Васілевіч. Мінск, 1999.

5. *Кавалёва Р.* М. // Абрысы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору: зб. артык. Мінск, 2005.

Ягор Ненадавец

МІФІЧНЫ ДУНАЙ У БЕЛАРУСКІХ ЛІРЫЧНЫХ ПЕСНЯХ

Так ужо атрымалася, што ў духоўнай спадчыне беларусаў, у тым ліку і ў вусна-паэтычна творчасці, згаданая тэма мае самыя розныя аспекты. Нас найбольш цікавіць менавіта міфічнае тлумачэнне паходжання назвы, яе геаграфічнае размяшчэнне, а таксама сувязь з

лірычнымі песнямі. Не выключана, што тут маюцца глыбінныя карані, якія цесна злучаюць вытокі беларускіх балад пра каханне і лірычных песень, асабліва калі ў іх згадваецца Дунай. Ён выступае тут як адухоўленая істота, якая чуйна ўспрымае не толькі прыроду і прыродныя стыхіі, але і людскія перажыванні таксама. Болей таго, з гэтай рэчкай раяцца лірычныя героі, да яе звяртаюцца за парадамі, а даволі часта і за дапамогаю. Таму не здзіўляе, што ў некаторых вусна-паэтычных варыянтах сам Дунай асацыіруецца з маладым хлопцам. З гэтай нагоды адразу становіцца зразумелым, чаму іменна на бераг такой рэчкі прыбягае ўзрушаная, усхваляваная ці закаханая дзяўчына. Як адзначае з гэтай нагоды Л. Салавей: «Архаічнасць быліннага вобраза Дуная-малайца, яго вялікая папулярнасць, сувязь з комплесам уяўленняў пра галоўную раку старажытных славян забяспечылі агульнасць яго распрацоўкі у фальклоры ўсходніх славян пры не аднолькавай захаванасці, пэўнай перапрацоўцы пры ўключэнні ў рознахарактарныя творы» [5, *50*]. Не выключана, што такое ўзаемаўзбагачэнне адбывалася ў надзвычай даўнія часы, напрыклад, у раннеязычніцкі перыяд, калі не існавала ўвогуле мяжы паміж прыроднымі стыхіямі, вадаёмамі і жывымі істотамі, у тым ліку і людзьмі.

На тыхім Дунаі добрэ дзілечко робыты,
А з хорошым другом любо-мыло говорыты.

На тыхім Дунаі роблю дзіло, нэ втомлюса,
А з хорошым другом нэ розговоруса.

По двору ходыць, як місяц взыходыць,
А заговорыць, як у звонык зазвоныць,

А заговорыць, як у дзвоны зазвоныць,
А засмыецца, аж на нэбы отзовэцца [4, I, *277*].

Нярэдка Дунай у лірычных песнях выступае той цудоўнай міфічна-родавой ракою, якая ўсведамлялася абмежавальніцай тэрытарыяльных уладанняў пэўнага племені ці роду. Улічваючы характэрны для язычніцкага перыяду абрад «выбару падчас ігрышча нявесты на беразе рэчкі», становіцца зразумелы матыў: хлопец і дзяўчына стаяць на супрацьлеглых берагах, бо для таго, каб ім злучыцца ў адзіную сям’ю, неабходна пераадолець родавую рэчку (пераплысці, перабрысці, перайсці, пераляцець на крылах фантастычнай птушкі). Характэрна, што Дунай згадваецца ў апавядальным уступе ў вусна-паэтычных творах, якія далей пераходзяць ў маналог ці дыялог:

Заблудзіла красна-дзевіца ў лясу,
Прыблудзіла і к Дунаю-берагу.
Ля Дунаю перавозчык маладой:
– Перавязі быстру рэчку і Дунай! [1, *313*]

За тым Дунаем дзяўчыну чакае нязведаная зямля, невядомае жыццё ў чужым родзе, дзе, адпаведна, і законы-парадкі ў многім адрозніваюцца ад тых, якія існуюць у яе родных. Бясспрэчна, такая непрадказальнасць і палохае, і прыцягвае, бо дзявочы лёс – «замуж ісці». У мастацкім сэнсе *гэты Дунай* нібыта спрадвеку наканаваны і таму ўспрымаецца як нешта абавязкова-непазбежнае. Дзяўчына, якая не пераадолела мяжы міфічнай рэчкі родавых уладанняў, – нешчаслівая, назаўсёды пазбаўленая права мець сваю сям’ю, дзяцей, сямейнае шчасце. У лірычных песнях матыў пераправы цераз Дунай стала звязаны з вясельнай семантыкай:

Сівы, белы селязеньчыку,
Ці бачыў ты на Дунайчыку,
Ці бачыў ты сваю качачку?
Да не то я яе бачыў,
Я з ёю наплаваўся.
Я з ёю нашчабятаўся [2, *87*].

Гэтая вясельная песня, дзе малады з маладою ўвасабляюцца праз арніталагічныя сімвалы, нібы вяртае да таго Дунаю, дзе, на думку некаторых даследчыкаў, знаходзілася прарадзіма славян. Зразумела, што тут рэчка ўжо цалкам умоўная, міфічна-казачная, галоўнае, што рэчка і злучае дзяўчыну з парай, і аддаляе яе ад вайго роду. Адсюль матывы суму, журбы. Адзіноты і – зноў – Дуная. Спяваючы песню, не надта задумваюцца над першавытокамі вобразаў. Вярнуцца ў родныя мясціны жанчына можа, карыстаючыся гэтай самай рэчкай, якая павінна вывесці яе ў патрэбным напрамку. У пераважнай большасці выпадкаў рэчка па-ранейшаму застаецца ўмоўна-фантастычнай, не маючай ніякай прывязкі да рэальнай тэрыторыі, як у наступнай вясельнай песні, дзе Дунай цалкам належыць рытуальнаму кантэксту:

Брат мою косаньку росчэсаў,
Дэ ж мої ўплёты подэваў?
Дэ ж мої ўплёты подэваў,
Чы на морэ, на Дунай попускаў,
Чы на морэ, на Дунай попускаў,
Ой, чы свої посталы пудвызаў? [4, II, *148*].

У народных лірычных песнях адбілася думка, што ўсе рэчкі зліваюцца ў адзіны Дунай, які мог выступаць і таямнічым выкрадальнікам маладых людзей. Недзе там, на Дунаі, знаходзяцца тыя, хто «*паехаў у далёкую дарогу*» і не вярнуўся дамоў, «*у нечым не паслухаўся бацькоў*», праігнараваў іхнюю волю. І не дзіўна, што ў фальклоры заклінаецца рэчка, быццам бы звязаная з Дунаем:

А бадай ты, быстрая рэчка
Ды чаротам зарасла,
Як ты майго міленькага
Ў ціхі Дунай занясла [4, II, *100*].

Матыў жартаў-заляцанняў дзяўчыны з Дунаем уласцівы летнім песням-баладамю безумоўна, яго вытокі міфарытуальныя, пра што неаднаразова пісалася, мы ж звернем увагу на з’яўленне новых акцэнтаў ў песні. Так, маці адкрыта папярэджвала дачку, каб тая памятала пра дзявочую годнасць, бо парушыўшы маральны закон, дзяўчына рызыкуе стаць аб’ектам насмешак. Такая перспектыва, вядома ж, стрымлівала і ад абрадавай разбэшчанасці, і прымушала потым ужо замужнюю жанчыну выхоўваць сваіх дочак, прытрымліваючыся канонаў сямейнага жыцця, а не абрадавых звычаяў. Тым не менш песня захоўвае матыў ракавога наканавання і метафару *пагібель – шлюб*:

Ой, послала ж мынэ маты
До Дунаю воду браты.

Ны выліла ж бо мні маты
З Дунаіком жартоваты.

Я ж, молода ж, жартовлыва,
З Дунаіком жартовала,

З Дунаіком жартовала,
На дно ёго враз упала [4, I, *307*].

Персаніфікаваны «*тыхый Дунаік*» так адказвае засмучанай маці:

Ны сам жэ я дочку злюбыв,
Бо мні іі Господь судыв [4, I, *308*].

Магчыма, *Господь* тут замяніў ранейшае, больш абагульненае *бог*, характэрнае для твораў язычніцкай эпохі.

Калі каханы ці каханая не можа пераадолець водную перашкоду – Дунай, то даволі распаўсюджаны матыў весткі па рацэ ці цераз раку. Не выключана, што сваім паходжаннем ён абавязаны часу, калі рэкі

былі асноўнымі шляхамі зносін. Часам матыў узмацняецца дзякуючы сацыяльнай канатацыі. Гаворка магла весціся не толькі пра падзею ці навіны, але і пра сродкі паведамлення – кветку, ліст, хусцінку, вэлюм, *уплёты* для дзявочых валасоў.

Брат сястрычку расплятаў,
Дзе ж тыя ўплёты падзяваў.
Брат сястрычку расплятаў,
Дзе ж тыя ўплёты падзяваў.
Ці на раку, ці на Дунай папускаў?
Ці на раку, ці на Дунай папускаў,
Малодшай сястрыцы пааддаваў [2, *89*].

Гэта маглі быць і самі дзявочыя валасы, якія ў такім выпадку асацыіраваліся з пераходам дзяўчыны ў іншы статус – маладой жанчыны. Адсюль зразумела, чаму яна (ці яе брат) пускаюць на ваду ўплёты, якія болей не спатрэбяцца ў сямейным жыцці, дзе ўжо не будзе «дзявочай волі». На ваду трапляюць і валасы з дзявочай касы, што знайшло адлюстраванне ў лірычных песнях. Можна сказаць, дадзены матыў надзвычай пашыраны ў іх:

Тыхо, тыхо, Дунай воду нысэ,
А шчэ й тышэй дівка косу чэшэ,
Шчо й начэшэ – до Дунаю нэсэ:
– Плыві, косо, тыхою водою,
А я пойду слідом за тобою.
Плыла коса, кай бэрэжка стала:
На бэрэжку явур зылыненькый,
Пуд явуром коньк воронэнькый,
На коныку козак молодэнькый [4, I, *293*].

На гэтую ж самую рэчку-мяжу Дунай прыходзіць і малады казак (хлапец), бо яго каханая знаходзіцца на другім беразе і яе трэба адтуль забраць. Хлопец імкнецца да Дуная, калі не ведаў, што рабіць, на крайняй мяжы адчаю. Звычайна ён асацыіруецца з дрэвам, у пераважнай большасці выпадкаў – з дубком, пры гэтым гаворка вядзецца пра яго пачуцці або хуткае вяселле, прычым жонку ён сабе возьме «з-за Дунаю»:

Стаіць дубочак тонкі,
На Дунай нахіліўся.
Малады жаніх свайму баценьку
У ногі пакланіўся [2, *81*].

У беларускай лірыцы маці маладой ведае, якое жыццё чакае дачку ў нязведанным краі, за Дунаем, але нічога не можа зрабіць, нават папярэдзіць яе. Лічылася, што жаночую долю не перайначыць, ад яе нікуды не схаваецца: наканаванае лёсам абавязкова павінна адбыцца, як ты не старайся. Часам гаворыцца, што існуюць нейкія прыкметы, дзіўныя павер'і, якія паказваюць на тое, што жыць маладой жонцы ў новай сям'і будзе надзвычай цяжка. Тым не менш раслінная сімволіка вяселля дадаткова спалучаецца з Дунаем, ствараючы атмасферу няпэўнасці, поўную адсылак і намёкаў:

Захацела Надзечка з каліны вяночка,
Ды паслала баценьку за Дунай па каліну,
Цераз брод – па маліну.
Хутка баценька дабягае,
Ужо каліначка адцвітае,
А маліналька ападае.
«*Ой, шчаслівае зелле,*
Чаму не паспела на вяселле» [3, *114*].

Нельга абмінуць увагай і той факт, што Дунай-рэчка выступае своеасаблівым медыятарам паміж чужым і родным краем, дзе ўсё добрае, прыгожае і багатае, а таксама паміж родным (мілым) і чужым (нямілым) домам, куды давялося ісці маладой. Супрацьпастаўленне – распаўсюджаны фальклорны прыём, які ўжываўся тады, калі ўзнікала неабходнасць паказаць яўную перавагу аднаго над другім, падкрэсліць нават псіхалагічную несумяшчальнасць персанажаў. І тады маладая жанчына звяртаецца да ўсёмагутнага Дуная, каб ён дапамог, перадаў прывітанне і запрашэнне, данёс яе жальбу-плач аб жыцці з «чужой радзінай». Ролю вястункі выконвае шчупак:

– Ой, пушчу я шчуку-рыбу па Дунаю.
Плыві, плыві, шчука-рыба,
Па ціхай вадзе.
Прыбудзь. прыбудзь, родны татачка,
На вечар ка мне [2, *89*].

Здавалася, яшчэ зусім нядаўна яе толькі выводзілі за бацькоўскі парог, забіралі ў новую сям'ю ад роду-радзіны. І хоць спадзявалася на дзяўчына на лепшае, песняй яе перасцерагалі, што жыццё «за Дунаем нявольнае» адрознае ад тутэйшага, там у многім іншыя законы, больш суровыя і жорсткія. Вядома, памылкова разумець мастацкія вобразы літаральна, але трэба прымаць да ведама іх бытавыя вытокі,

бытавую праўду. Акрамя таго, важна ўлічваць і жанравую функцыю твораў. Адна іх частка скіроўвалася на абрадавае выкрыванне супрацьлеглага боку, другая – на прымірэнне з ім. Дунай у гэтым выпадку, больш дакладна – Задунаўе, маркіруе нешта адрознае ад *свайго*:

Ой, думай, Ганначка, думай,
Завязуць цябе за Дунай.
Да між горы крутыя.
Да між людзі ліхія,
Дзе п'юць гарэлку кружкамі.
Дзе б'юць жонак дручкамі [3, *269*].

Падводзячы вынікі, адзначым, што семантыка Дуная ў беларускіх народных песнях грунтуецца на дзвюх крыніцах – этнаграфічнай і міфалагічнай. Родавая тэрыторыя нашых продкаў у іх свядомасці быццам бы абмываецца нейкімі міфічнымі рэчкамі, якія ў вуснапаэтычнай творчасці атаясамліваюцца з Дунаем. Некаторыя даследчыкі бачаць у гэтым «арэчаўленую» памяць аб далёкай прарадзіме усіх славян, якая ўмацавалася дзякуючы традыцынасці фальклору. З цягам часу песенны Дунай стаў нагадваць звычайную беларускую рэчку, любую, што працякала ў канкрэтнай мясцовасці, але міфарытуальны аспект не знікае, застаецца назаўсёды пад покрывам своеасаблівых матываў, сюжэтных сітуацый, сінтактыкі вобразаў. Узятыя разам, яны фарміруюць той спецыфічны хранатоп, які пераводзіць падзеі са звычайнага ў надзвычайнае, з бытавога кантэксту – у больш значны.

Літаратура

1. Беларускі фальклор у сучасных запісах: Традыцыйныя жанры. Мінская вобласць / уклад. В. Д. Ліцвінка, Г. Р. Кутырова. Мінск, 1995.

2. *Ненадавец А. М.* Міфалогія маіх продкаў. Чарнігаў, 2009.

3. Палескае вяселле / уклад. В. А. Захарава. Мінск, 1984.

4. *Раговіч У. І.* Песенны фальклор Палесся: у 3 т. Т. 1. Песні святочнага календара. Мінск, 2001; Т. 2. Вяселле. Мінск, 2002.

5. *Салавей Л. М.* Вытокі песеннай вобразнасці фальклору ўсходніх славян // Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян: зб. артык. / пад рэд. К. П. Кабашнікава. Мінск, 1993.

Раздзел 3

ТРАДЫЦЫЙНЫ ФАЛЬКЛОР БЕЛАРУСАЎ: ЖАНРЫ, ВІДЫ, ПАЭТЫКА

Алена Алфёрава

ПАСЕЛІШЧА Ў МАСТАЦКІМ СВЕЦЕ КАЛЯНДАРНА-АБРАДАВЫХ ПЕСЕНЬ

У мастацкім свеце беларускіх каляндарна-абрадавых песень прадстаўлены аб'екты, сярод якіх асобным кампанентам выступаюць паселішчы, прычым гэта не толькі вёска, як можна было б меркаваць, але і новыя тыпы, што сведчыць на карысць думкі аб руху абрадавых тэкстаў пад уплывам новых тапаграфічных рэалій, апрацаваных мастацкай думкай народа.

Звычайна беларускае паселішча абкружана сцяной лесу, полем, лугам, яно ўключае такія структурныя адзінкі, як вуліца, двары з хатнімі і гаспадарчымі пабудовамі, царква, карчма, вытворчыя збудаванні (млын, кузня). Вобраз паселішча ў каляндарна-абрадавай паэзіі ствараецца з дапамогай адпаведных паэтычных сродкаў. Калі паселішча і горад выступаюць безадносна да канкрэтнай назвы, то ў такім выпадку гэта ідэальны універсум, што існуе ў рэальнасці твора і дзе разгортваюцца абрадавыя дзеянні. *Сваё* паселішча супастаўляецца з *іншым* згодна з абрадавай аксіялогіяй (пры гэтым канкрэтызуюцца іх назвы). Адносіны паміж паселішчам (вёскай, сялом) і горадам (мястэчкам) у каляндарна-абрадавай паэзіі амаль што парытэтныя. Ва ўсякім разе звычайная сітуацыя калядных песень наступная: гаспадыня падмятае хату, знаходзіць тры манеты і на іх закупляе тры буйныя гарады, а гаспадар вяртаецца з горада, дзе ён суды судзіў.

У. А. Лобач заўважае, што ў каляндарна-абрадавай паэзіі «амаль заўсёды фігуруе толькі адзін тып вясковага паселішча – сяло» [9, *282*]. Такое сцвярджэнне ў цэлым справядліва, але разам з тым пры аналізе абрадавых тэкстаў нельга ігнараваць і тое, што месцазнаходжанне ўдзельнікаў абрадавых дзействаў вар'іруецца. Згадваюцца таксама вёска (дзярэўня), слабада. Прасторавыя каардынаты пашыраюцца за кошт мястэчка (места) і горада.

Паколькі для міфалагічнага мыслення Новы год (Каляды), Вялікдзень, Купалле пазначаюць пэўныя пераломныя перыяды, то

характарыстыка жылой прасторы ўтрымлівае адпаведны эпітэт-маркёр: *«Будзем ехаць цераз **нову вёску**, / Будзе вёска разлягаціся, / Будуць вясковыя дзівавацiся»* [3, *№ 366*].

Асноўныя дзеянні калядоўшчыкаў і валачобнікаў праходзілі непасрэдна ў паселішчы, дзе яны пачаткова і з'яўляліся: *«Пашла каляда калядуючы... / Перайшла сяльцо – дастала яйцо. / Перайшла другое – згубіла і тое, / Перайшла трэцяе – згінула сама / От і каляда!»* [7, *№ 142*]; *«На першы дзень на Вялікадня, / [Вясна красна на ўвесь свет!] / Сабіраліся, рахаваліся, / Рахаваліся белыя малойцы... / Пашлі яны іграючы... / Слаўнага сяла да пытаючы»* [3, *№ 31*]. У першым выпадку прасторавае перамяшчэнне міфалагічнага персанажа (або гурта) з аднаго паселішча ў іншае суправаджаецца пазначэннем часавага руху. Яго формула – «набыццё – страта – знікненне». У нешматлікіх варыянтах гаворыцца, што Каляда з'яўляецца ў паселішчы з пэўнага горада, гэта значыць, з аддаленай прасторы ў блізкую: *«Ехала Каляда з Полацка»* [10, *№ 6*]. Пры ваджэнні веснавых карагодаў, у прыватнасці ваджэння і пахавання «стралы», траекторыя стралы абмяжоўваецца пэўным сялом: *«Як пушчу стралу / Да па ўсём сялу... / Ты ідзі, страла, / У канец сяла»* [4, *№ 291*].

На думку У. А. Лобача, «можна казаць пра пэўную ізаморфнасць сяла і двара ў абрадавых песнях з той заўвагай, што сяло выступае як арыенцір у знешняй прасторы» [9, *283*]. Але часам даецца ўяўленне аб памерах паселішча па колькасці двароў або вуліц. Напрыклад:

Да ў нашым сяле тры вуліцы, божа мой
Ў першай вуліцы ружа лялее,
Ў другой вуліцы рамон бялее,
Ў трэцяй вуліцы крапіва млее.
Ружа лялее – то дзевачкі,
Рамон бялее – то малойчыкі,
Крапіва млее – то малодачкі [8, *№ 130*].

Варыянт цікавы чатырохступенчатай градацыяй з уключэннем сімвалаў і іх расшыфроўкі: паселішча – вуліца – расліна – чалавек.

Такім чынам, у песнях з міфалагічным падтэкстам паселішча выступае ў якасці важнага рытуальнага элемента, а таму ў большасці выпадкаў прысутнічае яго формульнае апісанне: яно *новае*, *вялікае*, *слаўнае*, *слабодскае*. У жніўных і восеньскіх песнях, дзе асноўны змест – праца ў полі, клопат пра ўраджай, будучае замужжа, сяло з самастойнага вобраза ператвараецца ў функцыянальны, выступаю-

чы локусам персанажаў: *«Як пайду я сялом, сялом / А мне сялом не весяло»* [7, *№ 97 к*]; *«Аддасць мяне мамка / У вялікае сяло»* [5, *200, № 284*]; *«Па сялу мужчынкі набадзяліся / Да на іх сабакі набрахаліся»* [5, *357-358, № 14*]. Нягледзячы на сцвярджэнне А. М. Харузіна, што «вёска, якое б найменне яна ні несла: сяло, вёска або ваколіца, – супрацьпастаўляецца паселішчу з не сялянскім насельніцтвам, гэта значыць гораду, пасаду і г. д.» [11, *307*], з супастаўлення прасторы ў каляндарна-абрадавых песнях відавочна, што сяло не знаходзіцца ў апазіцыі мястэчку або гораду ні па восі сваё/чужое, ні па колькасці жыхароў, ні па ладу жыцця: супрацьпастаўляюцца якраз аднолькавыя тыпы паселішчаў. Пры гэтым абавязкова пазначаецца канкрэтная назва *свайго* і *суседняга* сяла або вёскі, а характаралагічныя эпітэты выступаюць антанімічнай парай:

Ляцелі гусі гукаючы,
Слаўнага сяла шукаючы.
Слаўнае сяло Намастырскае:
У ім юлачкі шырокія,
У іх дзевачкі харошыя...
Брыдка сяло Восаўска:
У ім вулачкі вузенькія,
У іх дзевачкі брыдзенькія [10, *№ 316*].

Супастаўленне з горадам узнікае ў разважаннях-парадах пры выбары нявесты. Тут актуалізуецца погляд народа, што дбайнасць і гаспадарлівасць дзяўчыны выхоўваюцца толькі ў вясковым атачэнні, а горад разбэшчвае, таму і дзяўчыну варта сватаць вясковую:

Не едзь, сынку, у мястэчка,
Бо там дзевачкі лянівы:
Высока ржышчы зжынаюць,
А рэдка ў копы стаўляюць...
Да едзь, сынку, у вёску
Там дзевачкі рабочы:
Нізка ржышчы зжынаюць,
Густа копы стаўляюць [4, *№ 467*].

У нязначнай колькасці варыянтаў сустракаецца такі тып паселішча, як слабада. А. Э. Бломквіст памылкова адзначала: *«У Беларусі слабодамі называлі ўвогуле вёскі, дзе жыло прыгоннае насельніцтва»* [2, *35*]. А. І. Лакотка ў якасці прычыны ўзнікнення такога тыпу паселішча на Беларусі называе «імкненне феадалаў сты-

муляваць асваенне малапрыдатных для земляробства ландшафтаў: балоцістых, пакрытых хмызняком, пашкоджаных эрозіяй ... У гэтых умовах каралеўская адміністрацыя выдае прывілеі, па якіх пасяленцы на спустошаных землях вызваляліся ад падаткаў на тэрмін да 20 гадоў» [1, *128*]. У каляндарна-абрадавай паэзіі слабада згадваецца ў веснавых песнях, прычым акцэнтуюцца яе памеры: «Небальшая слабодачка – / Чатыры двары» [4, № *227*]. Невыпадковай з'яўляецца і локусная характарыстыка праз аддаленасць ад персанажа: «На тым баку за рэчкаю / Слабодка стаіць» [8, № 701].

Воласць у большасці варыянтаў песень характарызуецца праз эпітэт «чужая», «не свая»: *«Калі маё дзіця пяе, / То няхай пагуляе, / А калі мая нявестачка, / То няхай прывыкае / К сырыцы-пшаніцы, / К шырокай пастаці / І к чужой воласці»* [6, *№ 98 г*]; *«Уставайце, служкі, родныя дачушкі! / Сталы засцілайце, кубкі налівайце, / Наехалі госці не з нашай валосці»* [5, *419, № 168*]. Тут *воласць* – маркёр края з іншымі парадкамі, звычаямі, але менавіта адтуль чакаюць гасцей-сватаў і належным чынам сустракаюць іх, адтуль бяруць нявестак і разумеюць, што патрэбны пэўны час, каб яны прызвычаіліся да новага ладу жыцця. Гэта, так бы мовіць, пазатэкставыя рэаліі, якія ўваходзяць у жніўную песню з ідэйна-мастацкай мэтай – паказаць, што чужое дзіця не стала родным для бацькоў мужа, да свайго ж стаўленне заўсёды больш пяшчотнае і не такое патрабавальнае, як да нявесткі. Чужая воласць, чужая культура, носьбіты чужой культуры – гэта кангламерат, на якім грунтуецца фальклорная свядомасць стваральнікаў жніўных песень. І тут трэба мець на ўвазе нятоеснасць мастацкага свету і свету рэальнага. Яны няроўныя ў тым сэнсе, што ў абрадавых творах рэальнасць трансфармуецца праз фальклорнае, а не побытавае мысленне.

Дадзеная акалічнасць дазваляе зразумець правілы акцэнтнага фарміравання мастацкай прасторы, калі горад і мястэчка выходзяць на першы план згодна з іх сацыяльна-культурным значэннем і ў сувязі з канцэптам руху. Існаваў своеасаблівы рытуал выезду ў горад, што тлумачылася практычнымі запатрабаваннямі: *«Паехаў мой міленькі / У гарадочак»* [7, *№ 28*]; *«Да едзь ты, хлопчык, у мясцечка»* [4, *№ 453*]. Пазначаныя месцы з'яўляюцца важнымі арганізацыйнымі цэнтрамі – заканадаўчымі, гандлёвымі, судовымі: *«Выходзіў у горадзе ўказ»* [7, *№ 711*]; *«У месцы на рыначку / Там твой сынок»* [7, *№ 500*]; *«Да ў горадзе суды судзіць»* [3, *№ 106*]. Разам з тым на

іх распаўсюджваюцца традыцыйныя для абрадавых песень падыходы да рэпрэзентацыі. Так, асноўная характарыстыка горада ў валачобных і купальскіх песнях – яго наваствораnасць: *«Будзем ехаць цераз нова места, / Будзе места разлягаціся»* [3, *№ 366*]; *«Купала, Купала, дзе ты прабывала? / Ў новым гарадочку таргі таргавала»* [8, *№ 193*]. Адной з характарыстык гаспадара ў калядных песнях выступае яго заможнасць. Метафарай багацця становіцца здольнасць набыць у маёмасць гарады, прычым кожны горад увасабляе пэўны сацыяльны клас, што таксама характарызуе лад фальклорнага мыслення:

Ай, у пана ў Івана
Бог даў вумную жану,
Вумную жану да й ў яго даму.
Закупіла да тры гарады:
Першы горад – з панамі,
Другі горад – з купцамі,
Трэйці горад – з мужыкамі [7, *№ 282*].

А ўзнікненне мястэчка ўвогуле падаецца праз матыў нерукатворнага з'яўлення, што адсылае да вобласці прэцэдэнтнага:

Ліпка ў чыстым полі стаяла
І свечка гарэла.
Іскра пала і мястэчка стала
Па тым мястэчку Іванка ездзіць,
Дзевачак выбіраіць [7, *№ 29*].

Назвы гарадоў у той ці іншай ступені з'яўляюцца паказчыкамі рэгіянальнай прымеркаванасці песень. Адзначаюцца Брэст (Бярэсце), Магілёў, Полацк, Тураў, Крычаў, Вілейка, Лоеў, Валожын, Шклоў, Альшаны, хаця сустракаюцца і казусныя сітуацыі, яны парамастацку апраўданы, бо ўзвышаюць маштабы дзейнасці таго, каго ўслаўляюць калядоўшчыкі: *«Самаго гаспадара дома няма, / Паехаў ён у Сібір-горад»* [7, *№ 200*]. У некаторых варыянтах дадаткова трапна характарызуецца сам горад: *«Як Кіеў славен – то ўсё царквамі, / Чарнігаў славен – ўсё казакамі / А Лоеў славен – ўсё таргаўцамі»* [7, *№ 288*].

Такім чынам, культурнымі сімваламі ў мастацкай прасторы каляндарна-абрадавай паэзіі выступаюць распаўсюджаныя на тэрыторыі Беларусі тыпы паселішчаў: сяло, вёска (дзярэўня), слабада, места (мястэчка), горад. Судачыненне паміж імі адбываецца

згодна з апазіцыяй, арыентаванай на ўдзельнікаў абраду і галоўных персанажаў песенных твораў.

Характаралагічныя эпітэты пры апісанні розных тыпаў паселішчаў у значнай ступені абумоўлены функцыяй каляндарнай паэзіі. Так, у калядных, валачобных і купальскіх песнях паўстае рытуалізаваная прастора, а ў жніўных, восеньскіх і талочных песнях – па мастацкім апісанні блізкая да рэальнасці.

Літаратура

1. Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. Беларускае народнае дойлідства / А. І. Лакотка; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2008.

2. *Бломквист Е. Э.* Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов (поселения, жилища и хозяйственные строения) // Восточнославянский этнографический сборник. Очерки народной материальной культуры русских, украинцев и белорусов в XIX – начале XX в. / Труды Института этнографии. Т. 31. М., 1959.

3. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей. Мінск, 1980.

4. Веснавыя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей. Мінск, 1979.

5. Восеньскія і талочныя песні / склад. А. С. Ліс. Мінск, 1981.

6. Жніўныя песні / уклад. А. С. Ліса. Мінск, 1974.

7. Зімовыя песні / уклад. А. І. Гурскага. Мінск, 1975.

8. Купальскія і пятроўскія песні / уклад. А. С. Ліса. Мінск, 1985.

9. *Лобач У. А.* Вёска (сяло) у міфапаэтычнай карціне свету беларусаў (па матэрыялах абрадавага фальклору) // Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі / навук. рэд. А. І. Лакотка. Вып. 7. Мінск, 2009.

10. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад. А. С. Ліса. Мінск, 1992.

11. *Харузин А. Н.* Славянское жилище в Северо-Западном крае. Из материалов по истории развития славянских жилищ. Б.г., Б.м.

Аляксандра Марчанкава

ФУНКЦЫЯНАЛЬНАЯ ПРЫРОДА І СЕМАНТЫКА РУСАЛЬНЫХ АБРАДАЎ І ПЕСЕНЬ

Да персанажаў народнай дэманалогіі, якія карыстаюцца асаблівай увагай даследчыкаў, належыць русалка. У распараджэнні навукоўцаў маецца дастаткова шырокая база сабранага матэрыялу, які датычыць вобраза русалкі. Канстатуем даволі высокі ўзровень папярэдняй апрацоўкі і сістэматызацыі гэтага матэрыялу, а такса-

ма яго аналітычнага вывучэння. Дзякуючы назапашанаму матэрыялу з’явілася магчымасць сістэматызацыі русальных матываў у славянскіх вераваннях і фальклоры, правядзення супастаўляльнага аналізу гэтых матываў у розных славянскіх традыцыях і, шырэй, новага асэнсавання ролі народнай дэманалогіі ва ўсёй сістэме міфалагічнага светапогляду славян. Спынімся на міфалагічных уяўленнях беларусаў пра русалку.

Наступны пасля Сёмухі тыдзень, як вядома, зваўся Русальным, або Граным. З ім звязвалі старадаўнія ўяўленні аб русалках. На гэтым тыдні адбываліся ігрышчы, звязанныя з культам русалак. Эпіцэнтр бытавання абрадаў русальнага тыдня – руска-беларуска-ўкраінскае памежжа.

У першую чаргу трэба адзначыць, што паводле ўстойлівых народных уяўленняў русалка – гэта антрапа-, зааморфная істота, звязаная са стыхіямі вады, зямлі, а таксама з раслiннасцю. Яе часта ўяўлялі ў выглядзе маладой прыгожай дзяўчыны (магчыма – з тулавам рыбы ці капытамі) з доўгімі, распушчанымі зялёнымі ці русымі валасамі, з блакітнымі або зялёнымі вачыма, аголенай ці апранутай у белае адзенне. Паводле іншых народных уяўленняў, русалка паказвалася ў раслінных локусах у выглядзе жанчыны з доўгімі выцягнутымі рукамі, пазногцямі або пачварнай старой жалезнай бабы.

Па народных уяўленнях, шматаблічныя русалкі могуць з’яўляцца ў розных месцах – на полі, агародзе, у лесе, а таксама ў вадзе.У лесе іх можна было сустрэць на дрэвах. Сувязь русалак з дрэвамі зафіксавана ў павер’ях, песнях, абрадах: русалкі сядзяць на дрэвах, звязваюць галінкі і гойдаюцца на іх, як на арэлях, прывязваюцца да сукоў сваімі валасамі, звісаючы ўніз, могуць вешаць падарожных на дрэвах. Асабліва ўлюбёнымі дрэвамі русалак з’яўляюцца бяроза, дуб, груша, сасна: *«…на граной нядзелі русалкі па лесу хадзілі, на бярозах вешаліся, скакалі ля сасны, лазілі па дубах, паказваліся на грушы»* [3, *448*]. Русалкі як сезонныя дэманы з’яўляліся ў час красавання раслін, росту дрэў і траў, а знікалі па заканчэнні іх вегетацыі – увосень. Паводле павер’я, *«як ужо станіць луг, травою возьміцца, такая траўка вялікая, і жыта ў колас бярэцца, дык тады можна было відзяць русалак. Як і жыта, як уберагаць і траву, сінакос, тады пра русалак ужо не гавораць. Ніякіх ужо ні відзялі. І зімой нічога няма»* (в. Любоўшы Вілейскага раёна) [3, *445*].

Уяўленні пра паходжанне русалак выступаюць найважнейшым чыннікам іх персанажаўтваральных характарыстык. Разгляд такіх

уяўленняў у генетычным ракурсе паказвае, што русалкамі становяцца дзеці, памерлыя да хрышчэння, маладыя, памерлыя падчас вяселля, дзяўчаты-тапельніцы, а таксама дзяўчаты, якіх праклялі іх маці, тыя, хто нарадзіўся, памёр ці ўступіў у шлюб на Русальным тыдні. На Піншчыне верылі, што, калі колькасць абмываючых будзе няцотнай, памерлы стане русалкай. Традыцыйна лічыцца, што святкаванне Русальнага тыдня з'яўляецца галоўным чынам памінальным абрадам, гэта святкаванне ў гонар продкаў у канцы вясны, якое стаіць у сувязі з падобным жа святкаваннем у пачатку вясны, на Радуніцу.

Асноўнае ўяўленне, звязанае з русалкамі, – іх шкоданоснасць, небяспечнасць для чалавека: сваім чароўным выглядам, прыгажосцю, спевамі яны заварожваюць маладых людзей, прываблiваюць іх да сябе і казытаннем даводзяць да смерці. Верылі, што на Русальным тыдні, а таксама ў купальскую ноч русалкі зацягваюць людзей пад ваду. Яны нібыта могуць забіць чалавека «жалезнай/вялікай цыцкай». Пералічаныя дзеянні русалак маюць выразныя адмоўныя канатацыі. Прыпісаная русалцы здатнасць здзекавацца з людзей можа нічым не матывавацца, а ўваходзіць у спектр яе «полтэргейстных» паводзін як «неспакойнага духа», г. зн. абумоўлівацца ўнутранай сутнасцю персанажа як нячыстай сілы. Лічылі, што актывізуюцца русалкі пры святле месяца. Яны выварочваюць рыбацкія сеткі, набіваючы іх цінай, вырываюць вёслы ў рыбакоў. У адрозненне ад вадзянікоў і лесавікоў, русалкі не ўступаюць у «дамоўныя адносіны» з чалавекам: гэта вельмі небяспечная для людзей нечысць [5, *135*].

Асабліва небяспечнымі становяцца русалкі на Русальным тыдні. На працягу гэтага тыдня (асабліва ў чацвер – на «русалчын вялікадзень») асцерагаліся купацца, хадзіць у лес і ў поле. На Русальным (або Граным) тыдні забаранялася таксама гарадзіць платы, вырабляць бораны, віць вяроўкі, гнуць палоззі на сані, снаваць кросны. У выпадку ігнаравання гэтых забаронаў у гаспадарцы маглі адбыцца розныя непрыемнасці, напрыклад, нарадзіцца цяля або жарабя з трыма нагамі, без сківіцы або без вачэй (г. зн. маркіраваныя прыкметамі таго свету). У таго, хто араў зямлю на Русальным тыдні, можа загінуць скаціна; хто будзе сеяць, у таго град паб'е хлеб; хто будзе гарадзіць плот, віць вяроўкі ці вязаць бораны, таго хвароба сагне ў дугу [5, *136*].

Па народных павер'ях, засцерагчыся ад уздзеяння русалак можна рознымі шляхамі: перш за ўсё, як і ў дачыненні да іншай нечысці,

чытаннем малітваў, а таксама з дапамогай палыну, часнаку і цыбулі (паху гэтых раслін русалкі не выносяць). Сродкам абароны ад русалак, як і іншых дэманалагічных істот, з’яўляюцца розныя металічныя прадметы.

Амаль усе даследчыкі ўказваюць на тое, што адначасова з уяўленнямі пра паходжанне русалак ад людзей, памерлых не сваёй смерцю, гэтыя міфалагічныя істоты асэнсоўваліся як духі расліннасці, якія ўплываюць на ўрадлівасць нівы: яны вартуюць жыта, калі яно калосіцца; сочаць, каб ніхто не паламаў каласоў, не атрасаў з іх расу. Ахоўная функцыя русалак, іх станоўчы магічны ўплыў на ўраджай адлюстраваліся ў абрадзе провадаў русалак, які адбываўся ў канцы русальнага тыдня, звычайна ў нядзелю. Пры гэтым русалка ў розных мясцовасцях увасаблялася па-рознаму: пераапранутая дзяўчына, лялька, вянок. На ролю русалкі часта выбіралася прыгожая маладая дзяўчына. Ёй расплятвалі валасы, упрыгожвалі яе зялёнымі галінкамі, кветкамі, вянкамі і з песнямі праводзілі да поля, дзе расло жыта, стукаючы пры гэтым у розныя прадметы. Русалку маглі праводзіць «у лес», «у гору», «на шлях», «на мост», выводзіць на могілкі, а таксама да крыжоў – ахоўнікаў вёсак. Звычайна, зняўшы з «русалкі» вянок, штурхалі яе ў жыта, а самі ўцякалі. «Русалка» павінна была гнацца за ўдзельнікамі абраду, пляскаючы ў далоні. Верылі, што калі яна дагоніць, то можа заказытаць, задушыць, наслаць хваробу. Асноўны сакральны акт у гэтым выпадку, верагодна, – штурханне ў жыта. У час провадаў «русалкі» спявалі:

Павяду русалку із бору да бору,
Рана, рана із бору да бору,
Із бору да бору, у зялёну дуброву,
Рана, рана ў зялёну дуброву.
У зялёну дуброву, у ядраное жыта,
У ядронам жыце там русалцы жыці,
Рана, рана, там русалцы жыці! [2, *131*].

Некаторыя русальныя песні сведчаць аб прымхлівых адносінах да русалкі. Вось як паказана аберагальнае дзеянне, накіраванае на захаванне жыта ад русалкі ў песні, запісанай у наш час:

Правяду русалку, правяду
Дай асінкаю заламлю,
Каб тая русалка
Па жыце не хадзіла,

Майго жыта не ламіла…
Правяду русалку, правяду
Дай асінкаю заламлю [4, *128*].

У цэлым жа русалкі, выяўленыя ў адпаведных песнях, паказаны так, што выклікаюць спагаду. У гэтым яшчэ раз праявілася ўнутраная гуманістычная сутнасць вуснай творчасці беларускага народа. Ёсць русальныя песні, дзе русалкі просяць дзяўчат падаць ім *«вадзіцы з халоднай крыніцы»*. У песнях адчуваецца прыхаваны сэнс: русалкі, якім не дала доля быць людзьмі, прагнуць людскога, бо людзьмі прыйшлі ў свет.

Да ўсіх прыведзеных народных уяўленняў і абрадаў, звязаных з русалкай, можна дадаць сучасны рытуал выклікання гэтай міфалагічнай істоты, запісаны ў Столінскім раёне: *«Каб выклікаць русалку: трэба ўзяць банку паўлітрову, наліць туды вады. Потым узяць расчоску тую, якой расчэсваецца хлопец. А гэта ўсё павінна рабіць дзеўка, а не хлопец. Расчоску пакласці ў банку з вадой. Паставіць банку пад ложак. І ўночы, у 12 гадзін, выйдзе русалка»* [7].

Такім чынам, русалка – адзін з самых вядомых персанажаў беларускай народнай дэманалогіі, прадстаўлены ў вераваннях, былічках, у малых жанрах, абрадах і абрадавых песнях, а таксама забаронах каляндарнага характару. З русалкамі звязаны цэлы шэраг міфалагічных уяўленняў, абярэгаў, ахоўных актаў, многія з якіх захоўваюць вербальны кампанент. Але гэта тэма асобнага даследавання.

Генетычныя карані русалак узыходзяць да душаў «нячыстых» памерлых. Разам з тым яны надзелены характарыстыкамі «прыродных» духаў, духаў-«гаспадароў» прыродных аб'ектаў, локусаў, а таксама сезонных міфалагічных персанажаў. Гэтая істота, паводле народных уяўленняў, амбівалентная, здатная быць і добрай, і злой, і станоўчым, і адмоўным духам у залежнасці ад абставін. Таму, магчыма, русалак баяліся, асцерагаліся, імі страшылі дзяцей. Разам з тым іх шанавалі, чакалі, запрашалі, «выклікалі», ім ахвяравалі адзенне і палотны, нават шкадавалі. Вельмі важныя для разумення кола міфалагічных уяўленняў пра русалак назіранні былі зроблены У. М. Сівіцкім, які прыйшоў да заключэння, што «аўтэнтычная архаічная міфалагічная мадэль русальнай традыцыі беларусаў … актуальна ўтрымлівае рысы амбівалентнасці, дэманічныя, маністычныя і феміністычныя архетыпы першапачатковай міфалагічнай мадэлі» [6, *175*].

У заключэнне адзначым, што міфалагічныя вераванні, звязаныя з русалкай, працягваюць захоўвацца і служыць крыніцай розна-

га роду празаічных тэкстаў і рытуалаў тыпу прыведзенага вышэй «выклікання».

Літаратура

1. Беларуская народна-паэтычная творчасць: падручнік для вузаў / В. К. Бандарчык [і інш.]; пад агульн. рэд. М. Р. Ларчанкі. Мінск, 1979.

2. Беларускі фальклор: хрэстаматыя / К. П. Кабашнікаў [і інш.]. 3-е выд. Мінск, 1985.

3 Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 2: Рэд.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2006.

4. *Гілевіч Н. С.* Песні народных свят і абрадаў. Мінск, 1974.

5 .*Коваль У. І.* Народныя ўяўленні, павер'і і прыкметы. Гомель, 1995.

6. *Сівіцкі У. М.* Русальная традыцыя беларусаў: міфапаэтычная сістэма, тыпалагічныя паралелі. Мінск, 2006.

7. Фальклорна-этнаграфічны архіў фальклорна-краязнаўчай лабараторыі БрДУ імя А. С. Пушкіна.

Марыя Якалцэвіч

ЭКСПРЭСІЎНАСЦЬ ПРЫКАЗАК

У мовазнаўстве няма адзінага погляду на паняцце «эспрэсіўнасць», аднак найчасцей экспрэсіўнасць атаясамліваюць з выразнасцю. Так, А. І. Яфімаў пісаў, што «экспрэсіўнасць – гэта катэгорыя не толькі семантычная, але і эмацыянальна-ацэначная» [2, *84*]. Варта згадзіцца таксама з выказваннем Т. Г. Вінакур, якая лічыць, што тэрмінам «экспрэсія» ахопліваецца ўся галіна стылістычнай выразнасці наогул незалежна ад таго, якімі сродкамі яна ствараецца [1, *54-55*]. Зыходзячы з гэтага, экспрэсіўнымі трэба лічыць усе моўныя сродкі, якім уласцівы вобразнасць, ацэначнасць і эмацыянальнасць. А паколькі названыя вышэй якасці ўласцівы і прыказкам, то можна гаварыць, што амаль усе яны выконваюць экспрэсіўную функцыю. Прычым экспрэсіўнасць найбольш выразна праяўляецца ў прыказках з поўнасцю ці часткова пераасэнсаванымі кампанентамі.

Выразнасць, ці, інакш кажучы, экспрэсіўнасць, надаецца прыказкам за кошт вобразных сродкаў. Як справядліва зазначае І. Я. Лепешаў, «амаль усе прыказкі – мастацкія мініяцюры, у якіх ёсць хоць адна якая-небудзь прымета паэтычнага характару» [3, *158*].

Закранём некаторыя сродкі стварэння экспрэсіўнасці.

«Самым дзейсным сродкам стварэння экспрэсіі з'яўляюцца семантычныя сродкі, сярод якіх вядучае месца займаюць тропы і

менавіта – метафара» [4, 5]. У адной групе прыказак усе кампаненты пераасэнсоўваюцца (*Яблык ад яблыні недалёка падае* – ‘свае недахопы ці станоўчыя рысы дзеці пераймаюць ад бацькоў’; *Сава не родзіць сакала <а прывядзе такога ж чорта, як сама>* – ‘у дзецях паўтараюцца недахопы, заганы іх бацькоў’; *На голага <і> сабакі брэшуць* – ‘беднага чалавека ўсе крыўдзяць’; *На лаўца і звер бяжыць* – ‘зацікаўленаму ў чым-небудзь чалавеку сустрэўся якраз той, каго ён хацеў бачыць’; *Па Сеньку <і> шапка* – ‘кожны атрымлівае тое, чаго ён варты, што адпавядае яго становішчу’), у другой – часткова (*На чужой старане і жук мяса <і чужая баба маладзіца>* – ‘на чужой старане ўсё, што ні ёсць, мусіць быць прыдатным, прыгодным’; *Новая мятла па-новаму мяце* – ‘новы начальнік, кіраўнік дзейнічае па-свойму, па-новаму, заводзіць свае парадкі’; *Праўда вочы коле* – ‘праўда не заўсёды прыемная, выклікае злосць’; *Скупы два разы траціць* – ‘скупы застаецца ў пройгрышы, церпіць няўдачу’). У меншай ступені ў прыказках сустракаюцца метанімічныя і сінекдахічныя пераносы: *Зверху шоўк, а ўсярэдзіне шчоўк; Свату першая чарка і першая палка; Каб не дзірка ў роце, хадзіў бы ў злоце; Адвага гарады бярэ; Панскае вока каня тучыць; Адна галава добра, а дзве <яшчэ> лепш; Добрае слаўцо лепш за піўцо.*

Больш адметнай, выразнай прыказку робіць і параўнанне: *На Беларусі пчолы як гусі; Ласкавае слова што дзень ясны; Смерць не ручаінка – не пераскочыш; Воўк не пастух, казёл не агароднік; Гразь не сала, пацёр – адстала; Броўкі як сярпочкі, а ніўка нязжатая стаіць; Грошы – вада.*

Ёсць нямала прыказак, кампаненты якіх звязаны рыфмай: *Галоднай куме хлеб наўме; Зяць любіць узяць; малы жук, ды вялікі гук; На табе, божа, што нам нягожа; Не ведаючы броду, не сунься ў воду; Рыбак рыбака бачыць здаляка; Сам не гам і другому не дам; Свайго не меўшы, кладзіся спаць не еўшы; Трапіў у вараны, крычы, як яны*. Асаблівасцю некаторых рыфмаваных прыказак з’яўляецца і тое, што яны маюць рытмічны характар. Так, прыказка *Узяўся за гуж, не кажы, што не дуж* складаецца з трох трохскладовых стоп, уяўляе сабой вершаваны радок, напісаны амфібрахіем. Гэты ж вершаваны памер захаваны і ў прыказцы *Каму па каму, а каму <дык> два камы*. Разам з тым прыказкі не заўсёды захоўваюць правілы сілабатанічнага вершаскладання. Часцей за ўсё рытмічнасць у іх ствараецца не толькі за кошт вытрымлівання стоп, а ў выніку спалучэння розных элементаў.

Некаторыя прыказкі вылучаюцца мілагучнасцю, гукавымі паўторамі. Так, алітэрацыйную згушчанасць гукаў назіраем у прыказцы *Сабаку сабачая смерць*, кожны кампанент якой пачынаецца адным і тым жа гукам. Параўн. таксама: *Беражонага і Бог беражэ; Валачыў воўк авец, павалаклі і воўка; Воран ворану вока не выклюе*.

Эспрэсіўнасць многіх прыказак ствараецца сінтаксічнымі фігурамі (антытэзай, градацыяй, паралелізмам і г. д.). У аснове такіх, напрыклад, прыказак, як *Рыба шукае, дзе глыбей, а чалавек – дзе лепей; Воцат не гарэлка, а кума не жонка; З добрага цеста добрая паляніца, а з добрай дзеўкі добрая маладзіца; У голад намруцца, а ў вайну налгуцца*, ляжыць прыём сінтаксічнага паралелізму. Дарэчы, выразнасць апошняй з прыведзеных прыказак павялічваецца яшчэ і за кошт таго, што яна рыфмаваная. Антытэза назіраецца ў прыказках *Шчасце за гарамі, а бяда за плячамі; Пакуль з багатага пух, то з беднага дух; Пакуль сыты ссохне, то худы здохне; Лепш дрэнна ехаць, чым добра ісці*.

Пададзім прыказкі з іншымі паэтычнымі фігурамі ў іх аснове: *З вялікае хмары малы дождж; Далей паложыш, бліжэй возьмеш* (парадокс); *А дзе ж сіраце бацьку ўзяць? Хто бабе не ўнук?* (рытарычнае запытанне); *З гразі ды ў князі* (кантраст); *Не смейся, рабе, дасць бог і табе* (апастрофа); *Шануй каня дома, а ён цябе ў дарозе; Ласкавае цялятка дзве маткі ссе, а гордае – ні адной* (эліпсіс).

Адным са сродкаў паэтычнага сінтаксісу з'яўляецца паўтор (таўталогія). Аднак нельга лічыць, што таўталогія ў прыказках – з'ява адмоўная, якая паказвае на недастатковую апрацаванасць дадзенага жанру фальклору і моўных адзінак. Гэта «своеасаблівы стылістычны прыём, які склаўся гістарычна і замацаваўся ў маўленні» [3, *145*]. Прывядзём прыклады на розныя разнавіднасці гэтага працэсу: *Госць у дом, Бог у дом; Дай душы волю – завядзе ў няволю; Клін клінам выбіваюць; На гэта лета добра і гэта; Факт застаецца фактам; Палавіна свету скача, а другая палавіна свету плача; Адна бяда – не бяда*.

Сустракаецца нямала прыказак, высокая мастацкасць якіх дасягаецца сукупнасцю некалькіх стылістычных прыёмаў. Так, прыказка *Блізка відаць, ды далёка дыбаць*, што значыць 'не так лёгка ажыццявіць што-небудзь жаданае, як гэта здаецца', склалася ў выніку метафарычнага пераасэнсавання яе кампанентаў; апрача гэтага, у ёй ёсць рыфма, рытм, і пабудавана яна на прыёме антытэзы.

Размежаванне стылістычных функцый у дачыненні да многіх прыказак, асабліва прыказак алегарычнага характару, некалькі ўмоўнае. Звычайна такія прыказкі адначасова выконваюць ў маўленні розныя функцыі – ацэначную, эмацыянальную, экспрэсіўную, функцыю наглядна-вобразнага адлюстравання рэчаіснасці. У п’есе К. Крапівы «Партызаны» ёсць эпізод, як кулак Маргун прынёс з гміны аб’яву, у якой за галаву партызанскага камандзіра Данілы Дрыля абяцаецца вялікая ўзнагарода, і падбухторвае сялян, каб яны выдалі камандзіра; сяляне рэагуюць на гэта так: – Бач, чаго яны захацелі! *Смачны жабе арэх, ды зубоў бог не даў*. Выдзеленая тут прыказка не толькі з’яўляецца выказваннем пэўнага суджэння, але і выражае адмоўную ацэнку, іранічныя адносіны суб’екта да папярэдняга выказвання, лаканізуе маўленнне, робіць яго вобразным і экспрэсіўным.

Літаратура

1. *Винокур Т. Г.* Закономерности стилистического использования языковых единиц. М., 1980.

2. *Ефимов А. И.* Язык сатиры Салтыкова-Щедрина. М., 1953.

3. *Лепешаў І. Я.* Парэміялогія як асобны раздзел мовазнаўства. Гродна, 2006.

4. *Наймушина Т. А*. Пословицы и поговорки в художественном тексте: автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1984.

Вера Дзянісенка

ПАРАЎНАЛЬНА-ТЫПАЛАГІЧНАЕ ВЫВУЧЭННЕ БЕЛАРУСКІХ І ВЕДЫЙСКІХ ЛЕКАВЫХ ЗАМОЎ

Параўнальна-тыпалагічнае вывучэнне фальклору з кожным годам набывае ўсё большае значэнне, і, безумоўна, гэта адпавядае тэндэнцыям нашага часу, бо даследаванне працэсаў узаемадзеяння і ўзаемаўзбагачэння – неабходная ўмова ўсебаковай характарыстыкі духоўнай культуры і выяўлення заканамернасцей развіцця [11, *3*].

Наогул параўнанне – такі метадычны прыём, які можа быць выкарыстаны з рознымі мэтамі і ў рамках розных метадаў, аднак з’яўляецца зусім неабходным для даследавання ў галіне фалькларыстыкі [7, *185*]. В. М. Жырмунскі лічыў параўнанне прыдатным для даследавання разнастайных гістарычных з’яў. Ён вылучаў наступныя магчымыя аспекты параўнальнага даследавання: а) простае супастаўленне з’яў; б) гісторыка-тыпалагічнае; в) гісторыка-генетычнае; г) параўнанне, што вызначае генетычныя сувязі паміж з’явамі на падставе культурных узаемадзеянняў [8, *15*].

Параўнальнае вывучэнне берускага фальклору амаль заўсёды ішло ў межах славістычных даследаванняў. І сёння, калі ўзрастае цікавасць да мінулага ў розных яго праяўленнях, наспела неабходнасць шырокага развіцця даследаванняў узаемасувязей беларускага фальклору з фальклорам не толькі славян, але і іншых народаў.

Індаеўрапеістыка за паўтара стагоддзі свайго існавання стала папулярнай (і нават у пэўнай ступені вядучай) вобласцю параўнальна-гістарычнага даследавання не толькі ў галіне мовазнаўства, але і літаратуразнаўства і фальклору. Хоць беларуская індаеўрапеістыка не мае такіх глыбокіх навуковых традыцый, як, напрыклад, руская ці заходнееўрапейская, аднак можна сцвярджаць, што цяпер гэта даволі папулярная і перспектыўная галіна даследавання [3, *59*].

Мы спынімся толькі на адным жанры фальклору – замовах – і параўнаем беларускія замовы і замовы ведыйскай эпохі. Якія ж ёсць падставы для тыпалагічнага разгляду беларускіх і ведыйскіх замоў для нас, фальклярыстаў? Высвятляецца, што замовы розных народаў, якія жылі ў зусім розныя эпохі, маюць тым не менш агульныя рысы. Зразумела, што ў кожным канкрэтным выпадку выбар аб’екта параўнальнага аналізу павінен быць навукова абгрунтаваны. На наш погляд, гэта комплекс гістарычных, культурных, жанравых, міфарытуальных і лінгвістычных фактараў. Беларусы, як, дарэчы, і праславяне, з’явіліся на гістарычнай арэне значна пазней за арыяў. Здаецца, паміж імі пралягае бездань прасторы і часу, але ў культурна-гістарычнай рэтраспектыве ўсё выглядае крыху інакш, калі ўлічыць гіпотэзу аб існаванні агульнай прарадзімы індаеўрапейскіх народаў. Дыскусія наконт яе лакалізацыі яшчэ не атрымала канчатковага завяршэння, але ніхто не аспрэчвае меркавання, што прарадзіма носьбітаў індаеўрапейскіх моў, дзе б яе ні прапаноўвалі змяшчаць – у прыпалярнай зоне, як Б. Цілак, у арэале ўсходняй Анатоліі, Паўднёвага Каўказа і Паўночнай Месапатаміі, як Т. Гамкрэлідзэ і В. Іванаў, – павінна была існаваць, бо ў іншым выпадку цяжка растлумачыць рознага кшталту паралелі і сыходжанні. Акрамя таго, балта-славянскія даследаванні паказалі, што ў песенных традыцыях народаў захавалася шмат міфалагічных архаізмаў, вытлумачэнню якіх дапамагае супастаўленне фальклорных твораў з ведыйскімі гімнамі [12, *103 – 104*].

Перш за ўсё трэба адзначыць, што беларускія і ведыйскія замовы адзінай кампазіцыйнай схемы не маюць. У традыцыйных беларускіх

замовах дастаткова ўжывальным з’яўляецца малітоўны ўступ: «Першым разам, божым часам...», «Памолімся Госпаду Богу і Духу Святому...» Эпічная частка замоў, дакладней сказаць, сэнсавая, можа быць дыялагічнай або маналагічнай, а заканчваюцца замовы закрэпкай, якая таксама можа быць вельмі кароткай або разгорнутай [5, *102*]. У ведыйскай жа традыцыі падобнай схемы пабудовы замоў няма. Ведыйскія замовы маюць форму вершаў, у якіх колькасць слоў залежыць ад парадку кніг. Аднак прасочваюцца агульныя рысы для беларускіх і ведыйскіх замоў. Гэта матыў загаду ці забароны, які для апошніх з’яўляецца кампазіцыйным элементам: *«Ліхаманка, разам з братам-баласам. // Разам з сястрой-кашлем, // Разам з пляменнікам-лішаем, // Ідзі да таго, чужога народа!»* [4, *64*]. *«Ліхаманка, няхай не набярэшся ты болей соку! // Няхай згінеш ты ўніз, на поўдзень!»* [4, *63*]. *«Ліхаманка, ідзі да муджавантаў // Ці да балхікаў, яшчэ далей!»* (тут і далей пераклад мой – *В. Д.)* [4, *64*]. Іншыя прыклады даказваюць, што параўнанне ў ведыйскіх і беларускіх замовах заўсёды выяўляе галоўную думку замовы, актуалізуе пажаданне і звычайна праводзіцца з тымі прадметамі, з’явамі, магутнасць або заканамернасць дзеянняў якіх не выклікаюць сумнення. Па меркаванні даследчыка В. У. Іванава, «старажытнаіндыйскія і еўрапейскія замовы, якія належаць да адной старажытнай традыцыі, адлюстроўваюць у вышэйшай ступені архаічныя “міфапаэтычныя” ўяўленні і дазваляюць ставіць пытанне аб рэканструкцыі па меншай меры фрагментаў агульнаіндаеўрапейскага тэксту» [10, *176*].

Калі структурная паэтыка арыентуецца на вызначэнне іерархічных узроўняў структуры тэксту, то матыўны аналіз (тэрмін і распрацоўка Б. М. Гаспарава) прадугледжвае наступную якасць матываў: «яны, будучы кросузроўневымі адзінкамі, паўтараюцца, вар’іруючыся з іншымі матывамі ў тэксце, ствараючы яго непаўторную паэтыку» [13, *256*].

У нашым папярэднім артыкуле было адзначана, што «скразным» матывам у беларускіх і ведыйскіх замовах з’яўляецца матыў пералічэння [2, *57–58*]. Напрыклад, у беларускіх лекавых замовах пералічваюцца часткі цела, з якіх выганяецца хвароба, розныя віды ліхаманкі: *«Вы, дванаццаць Цяцюх, выхадзіця з раба божага: вам у ём ня быць, вам з яго вон выхадзіць, з жыл, з пажыл, з гаручай крыві, з галавы і з ног» (864)* [9, *252*]. *«Хішухі, Хішухі, сунімай сваіх хішушак, не пускай іх голых, босых, проставалосых на ранніх зорах, на вячэрніх росах, на цёплых начах. <...> Угаварую з буйных галоў, з румяных ліц,*

белага цела, з касцей, мазгоў, із жыл, з румяных ліц, белага цела, з касцей, мазгоў, із жыл, жывата і гарачай крыві» (865) [9, *253*]. У ведыйскіх замовах: *«Гандхары, муджавантам, // Ангам, магадхам // Мы ўручаем ліхаманку, як пасылаюць чалавеку каштоўнасць»* [4, *65*]. «*Пастаянную і восеньскую, // Ліхаманку халодную і спякотную, // Летняй пары і пары дажджоў – // Я застаўлю знікнуць!»* [4, *65*]. *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць!»* [4, *63*] Акрамя таго, у ведыйскіх замовах сустракаецца таксама пералік багоў і міфалагічных персанажаў (Агні, Сома, Варуна), а, напрыклад, у лекавых замовах пералічваюцца віды хваробы, народы, да якіх яна адсылаецца.

Намі было вызначана, што ў беларускіх і ведыйскіх замовах прысутнічае матыў адсылання (выгнання) [2, *58*]. Напрыклад, ліхаманка ў беларускіх замовах адсылаецца *«на сыр-бор, серае балота», «на сіяньскія лугі, на калінавыя кусты і зялёныя лугі», «на ніцыя лозы, на быстрыя воды, на крутыя горы», «на мхі на балота, на скрыпучыі дзірыва».* У ведыйскіх замовах: *«На поўдзень я яе адсылаю, // Зрабіўшы паклон ліхаманцы»* [4, *63*]. *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне прэч нянавісць!»* [4, *63*]

Характэрным для ведыйскіх і беларускіх замоў з'яўляецца матыў чырвонага колеру [1, *152*]. У ведыйскіх замовах: *«Прэч адыходзяць жанчыны – // Вены – у чырвоным адзенні* [4, *169*]. *«Плямністая-расплямністая, // Як чырвоным прыпудраная»* [4, *169*]. У беларускіх замовах: *«Ішла Прасвятая маць Бугуродзіца па калінавым мосту, у красных чаравічках, з краснай трасцінай, з святымі апосталамі»* [9, *160*], *«...за тымі за сталамі дубовымі, за ніцясовымі сядзяць тры сястрыцы, і дзявіцы-красавіцы, і прадуць красны разны шоўк»* [9, *155*]. Чырвоны – адзін з дамінантных колераў у традыцыйнай культуры беларусаў. Шматлікія рытуальныя абрадавыя кантэксты, атрыбуты найважнейшых каляндарных і сямейных абрадаў, вырабы ткацтва і творы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва даюць падставы сцвярджаць, што чырвоны колер сімвалізаваў жыццё ў самым шырокім сэнсе гэтага слова: як нараджэнне, якому спадарожнічала кроў, як перанараджэнне маладой у першую шлюбную ноч (пра што можа сведчыць рытуальная песня «Каліна», якую спявалі цнатлівай

дзяўчыне), нарэшце, як перанараджэнне або ўваскрэсенне (сімвалам «другога нараджэння» Ісуса Хрыста стала чырвонае велікоднае яйка) [6, *360*]. Такім чынам, атрыбуты чырвонага колеру ў беларускіх замовах выконваюць засцерагальна-прадуцыравальную ролю.

Пры параўнальна-тыпалагічным параўнанні беларускіх і ведыйскіх замоў варта таксама засяродзіць ўвагу на тыпалогіі вобразаў.

У зачыне беларускіх замоў звычайна звяртаюцца з просьбай да тых сіл, на якія спадзяюцца ў ажыццяўленні задуманага – звычайна да Хрыста ці Божай Маці: *«Ішла святая Прачыстая матка Хрыстова гарою, нясла ваду дугою» (460)* [9, *154*]. Між тым замовай менавіта просяць Бога ўмяшацца ў стасункі людзей, дапамагчы ці дараваць здароўе, на каго ўказвае суб'ект. Фактычна гэта нават не просьба: замаўляльнік нечым прыроўнівае сябе да Бога – дыктуе свету свае прадпісанні. Выказанае імя Бога, згодна самым старажытным і паўсюдна распаўсюджаным вераванням, як бы паварочвае іншасвет да чалавека, робіць Тонкі, Боскі свет больш адкрытым для таго, хто вымаўляе сакральнае імя [5, *51 – 52*].

Праз пасрэдніцтва імёнаў, што належаць да семантычнага поля «пачатак», або «зачын», у замовах праводзяцца паралелі паміж дзеяннямі замаўляльніка, з аднаго боку, і Хрыста, Божай Маці, а таксама святых, анёлаў, іншых усемагутных істот – з другога. І вышэйшыя сілы, і замаўляльнік – разам – пачынаюць магічныя дзеянні, накіраваныя на атрыманне здароўя для рэцыпіента [5, *51 – 52*]. У беларускіх замовах даволі часта можна сустрэць вобраз чалавека ці жанчыны, у выглядзе якіх выступалі хваробы. Тут адбіўся ўплыў антрапаморфных уяўленняў. Напрыклад, скула ў замовах малюецца як *«скула-скуліца, красная дзявіца»*. Такія ж персаніфікаваныя і іншыя хваробы — залатнік, каўтун, каўтуніца, рожа: *«Каўтун, каўтунішча-дурнішча, ад чаго ты ўзняўся? Ці ты з падзіўку, ці ты з пасілку, ці з цяжкага падымання, ці ты з цяжкага падыхання?» (837)* [9, *246*]. *«Залаты залатнічок, малады маладзічок, я цябе знаю, я цябе выгавараю, на сваём месцечку пастанаўляю» (808)* [9, *238*]. *«Лішаю, лішаю, я цябе рашаю – // Я цябе рашаю, як свінням мяшаю» (744)* [9, *222*]. Згадваецца ў замовах і зара-зараніца як маці, прычым атаясамліваеццца найчасцей з Божай Маці: *«Прачысту мамку на помач вызываю. Святая гасподня, вялікая зара-зараніца, рабы божай Дар'і памашніца» (353)* [5, *60*]. У беларускіх замовах ад болю зубоў распаўсюджаны вобраз месяца. Даследчыца Г. А. Барташэвіч лічыць, што месяц у гэтых замовах разумеецца як хтанічнае боства, ва ўладзе

якога даравацъ здароўе (дакладней, нячуласць, як у нябожчыкаў, да болю зубоў). Па замовах, маладзік бывае ў Адама (першачалавека), дзе бачыць людзей, якія ядуць каменне, але зубы ў іх пры гэтым не баляць.

Што тычыцца замоў ведыйскай эпохі, то ў першую чаргу неабходна закрануць пытанне пра суаднесенасць рэлігіі і магіі. Ведыйская рэлігія наскрозь пранікнута магіяй. Адны і тыя ж рытуалы маглі выкарыстоўвацца як ў рэлігійных, так і ў магічных мэтах. Агульным элементам для магіі і рэліі было прызнанне абумоўленасці чалавечага існавання звышнатуральнымі сіламі [4, *25 – 26*]. У ведыйскіх замовах рэлігійны ўзровень прадстаўляюць два класы: багі і сілы зла (асуры і іншыя дэманы). Багі звязаны са светам, касмічным законам рыту, парадкам і ісцінай, асуры – з цемрай, парушэннем касмічнага парадку, хаосам, зманам [3, *62*]. У ведыйскіх лекавых замовах сустракаецца імя бога Індры – бога навальніцы і вайны, самага галоўнага ў пантэоне багоў: *«Няхай аддадуць цябе зноў апсарас! // Зноў – Індра!Зноў – Бхага!»* [4, *72*]. Бог Агні (agni) – адзін з асноўных багоў Атхарваведы, бог агню ва ўсіх яго праявах: на зямлі, на небе і ў вадзе; бог сямейнага ачага і ахвярнага вогнішча, які забівае і праганяе дэманаў; надзяляе даўгалеццем, вылечвае ад укусаў дзікіх звяроў і змяінага яду: *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку!»* [4, *63*]. Сома (soma) – уладар раслін. Варуна (varuna) – асноўны захавальнік касмічнага закону рыту; карае грэшнікаў, зацягваючы на іх свае петлі ці насылаючы вадзянку; звязаны з вадой і клятвай пры вадзе; мрачны бог магічных замоў Атхарваведы: *«Няхай прагоніць Агні адсюль ліхаманку! // (Няхай прагоняць яе) Сома, давільны камень, Варуна, чысты помысламі, // Алтар, ахвярная салома, ярка пылаючыя дровы! // Няхай знікне проч нянавісць!»* [4, *63*]. Таксама ў ведыйскіх замовах ад крываціёку сустракаецца вобраз жанчыны: *«Прэч адыходзяць жанчыны – // Вены – у чырвоным адзенні // Як бязбратнія сёстры, // Няхай спыняцца яны з разбітым бляскам!»* [4, *69*]. У гэтай замове бязбратнія сястры і ёсць вены. «Бязбратнія сёстры» – згодна з індыйскімі звычаямі, калі ў бацькоў была дачка, але не было ніводнага сына (сітуацыя бязбратняй сястры), то, калі дачка выходзіла замуж, яна павінна была застацца ў бацькоўскай хаце. Таму генезіс такога эпічнага вобраза магчыма патлумачыць іх побытавым значэннем ці вытокам [1, *152*].

Такім чынам, пра параўнальна-тыпалагічным параўнанні мы вызначылі рад прымет, якія абазначаюць суадносіны пэўных элементаў беларускіх і ведыйскіх замоў. Тым самым гэта дало

нам магчымасць з вялікай доляй верагоднасці сцвярджаць, што параўнальна-тыпалагічнае вывучэнне не здымае нацыянальнай спецыфікі замоў, а наадварот, дазваляе ўстанавіць яе з большай канкрэтнасцю на аснове падабенства і адрознення паміж імі [7, *185*].

Літаратура

1. *Арлова В. С.* Матыўнае поле беларускіх і ведыйскіх замоў ад крываццёку // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 5. / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мінск, 2008.

2. *Арлова В. С.* Матыўнае поле беларускіх і ведыйскіх замоў ад ліхаманкі // Фальклор і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., 22 – 23 крас. 2008 г., г. Мінск: у 2 ч. / рэдкал.: І. С. Роўда [і інш.]. Мінск., 2008.

3. *Арлова В. С.* Узроўні безэквівалентнасці ў беларускіх і ведыйскіх лекавых замовах // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 6. / пад нав. рэд. В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай. Мінск, 2009.

4. Атхарваведа. Избранное. М., 1977.

5. *Барташэвіч Г. А.* Магічнае слова: вопыт даследавання светапогляднай і мастацкай асновы замоў. Мінск, 1990.

6. Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік. Мінск, 2006.

7. *Жирмунский В. М.* Сравнительное литературоведение. Л., 1979.

8. *Жирмунский В. М.* Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958.

9. Замовы / уклад. Г. А. Барташэвіч; рэдкал.: А. С. Фядосік (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2000.

10. *Иванов В. В.* Низшая мифология // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 2. М., 1988.

11. *Кавалёва Р. М.* Тыпалогія гімнічнай паэзіі беларусаў і арыяў ведыйскай эпохі // Фальклор і этнакультура Палесся. Мінск, 2006.

12. *Кабашнікаў К. П.* Беларускі фальклор у параўнальным асвятленні: Гістарыяграфічны нарыс. Мінск, 1981.

13. *Руднев В.* Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 2001.

Настасся Баярскіх

ГРАНІ КАНЦЭПТА КАХАННЕ Ў БЕЛАРУСКІХ І ЧЭШСКІХ ТЭКСТАХ

Агульным кірункам развіцця сучасных гуманітарных ведаў з'яўляецца антрапацэнтрызм – цікавасць да чалавека, фарміравання яго ўнутранага свету пад знакам агульначалавечых, нацыянальных

і культурных канцэптаў, сярод якіх адно з галоўных месцаў займае канцэпт *каханне*. Пад канцэптам разумеецца згустак культуры, сукупнасць уяўленняў і асацыяцый, звязаных з пэўным словам, якія кансалідуюцца ў свядомасці чалавека, у тым ліку фальклорнай. Інакш кажучы, гэта слова, значэнне якога шырэй за тлумачэнне ў слоўніку агульналінгвістычнага тыпу і раскрываецца праз апеляцыю да карціны свету.

У розныя перыяды развіцця філасофіі і культуры каханне як з'ява духоўнага, культурнага і сацыяльнага жыцця інтэрпрэтавалася па-рознаму. Сучасная філасофія дае азначэнне каханню як інтымнаму і глыбокаму пачуццю, якое накіравана на іншую асобу, а не на чалавечую супольнасць ці ідэю. Каханне абавязкова ўключае ў сябе парыў і волю да сталасці, што афармляецца ў этычнае патрабаванне да вернасці. Каханне ўзнікае як самае свабоднае і таму непрадказальнае выражэнне глыбінь асобы, яго нельга прымусова ні выклікаць, ні пераадолець. Яно характарызуецца інтэнсіўнасцю, устойлівасцю, уключае ў сябе біялагічны і духоўны пачатак, мае пэўныя праявы, тыповыя для соцыума, але разам з тым яно асабаснае і індывідуальнае [1, *12*].

Часам фарміравання песень пра каханне па праву лічыцца XVII стагоддзе. Трэба адзначыць, што ў папярэднюю эпоху існавала культурная забарона на выражэнне ўласных пачуццяў. Вось чаму мы знаходзім у тэкстах імпліцытнае выражэнне эротыкі, але не сустрэнем згадак пра пачуцці. Наступная эпоха стала часам перанакіравання вектара грамадскага светаўспрымання, з'явілася магчымасць адкрыта казаць пра свае пачуцці. Аднак жа не будзем забывацца на ментальную памяць. Магчымасць увасабляць тэму кахання яшчэ не азначала, што адразу з'явіліся патрэбныя мастацкія сродкі. Фальклорная свядомасць стала аперыраваць даўно асвоенымі прыёмамі – выкарыстоўваць сімвалізацыю паняцця. У гэтай сувязі можна пагодзіцца з думкай С. Г. Варкачова, што метафізічныя канцэпты тыпу *душа, шчасце, каханне* лёгка «сімвалізуюцца», утвараючы «канцэптуальную вобласць». Улічваючы той факт, што трэба было закадзіраваць паняцце ў пэўнай ступені табуіраванае, прычым зрабіць гэта такім чынам, каб яно было зразумелым і семантычна празрыстым, нельга, на наш погляд, казаць пра лёгкі шлях сімвалізацыі разглядаемага канцэпта.

Корпус аналізуемых намі тэкстаў склаў 50 беларускіх і 50 чэшскіх песень пра каханне. На пачатку даследавання нам былі даступныя

толькі 50 чэшскіх тэкстаў, з гэтай прычыны была абмежавана і колькасць беларускіх.

Пры вывучэнні беларускіх тэкстаў высветлілася, што ў іх зусім адсутнічае лексема *каханне*. Гэта не значыць, што ў калектыўнай свядомасці не існавала канцэпта. Як ментальная і семантычная сутнасць ён ужо быў адзінкай калектыўнай свядомасці і знаходзіў выражэнне праз адпаведныя вобразы і сітуацыі. Семантыка канцэпта *«каханне»* ўвасобіла тое, што метафарычна называецца душой народа, а яго вобразная рэалізацыя – асаблівасці фальклорнага мыслення этнасу.

Адну з асноўных асацыятыўных прыкмет кахання, зафіксаваных у фальклорнай свядомасці беларускага народа, можна ўмоўная пазначыць як *шчасце працаваць разам* (выяўляецца ў 28% тэкстаў):

Мілы за вядзерка,
А я за другое.
Пойдзем прынясём
Вадзічкі абое [2, *50*].

Як бачым, для лірычнай гераіні песні «Каліна-маліна» каханне не проста метафізічнае пачуццё, яно звязана з фактам фізічнай працы разам. Адзначым, што падобным чынам канцэпт «каханне» выяўляецца ў паэме Я. Купалы «Яна і Я».

Непадкантрольнасць – універсальная якасць кахання. Так, у песні «Даліна, даліна» лірычная гераіня разважае пра *наканаванасць* пачуцця, завяршаючы выказванне сентэнцыяй:

Даліна, даліна,
На даліне студня.
Закахацца проста,
Расставацца трудна [2, *49*].

У гэтай песні асацыятыўная «аўра» канцэпта ўключае моц пачуцця, што характэрна для 20% беларускіх любоўных песень.

У песні «Ты сяло маё, сяло новае» дзяўчына пытаецца:

Ты каму, краса, ты дастанешся,
Ці старому, а ці малому,
А ці роўнаму разудалому [2, *48*]?

Пра каханне ў ёй ні слова, наадварот, прысутнічае ў выказванні фаталістычная нотка, гераіня не выключае ніводнай перспектывы, аднак толькі апошні варыянт праз спалучэнне *красы* і *вянца* сігналізуе аб тым, што каханне разумеецца як шчасце жыць з роўным:

Калі старому – ў чабатах насіць,
Калі маламу – ў лапцях насіць,
Калі роўнаму – ў вянец насіць [2, *48*].

Тут каханне-шчасце – умова з'яўлення высокай красы, а яго адсутнасць мае вынікам трагедыю знявечанай, стаптанай, зняважанай красы. Замужжа без кахання разумеецца як прыняты ў соцыуме статусны крок. Фальклорная свядомасць, аперыруючы паняццямі *краса/красата,* спалучае іх з дзявоцтвам, маладосцю, шчаслівым дашлюбным жыццём і часам ураўнаважвае каштоўнасць *красы* і статуса маладзіцы. Інерцыя побытавай свядомасці выразна бачна ў песні «Як з-пад каменя, і з-пад белага». Дзяўчына мылася пад ракітавым кустом у чыстай вадзе быстрай ракі, «дзівілася» сваёй прыгажосці, разважаючы пры гэтым пра страту і набытак і, здаецца, не вельмі шкадуючы красу:

Краса мая – жысць дзявоцкая,
Замуж я пайду – красату згублю,
Красату згублю – мужа нажыву [2, *48*].

Цікавымі, на наш погляд, падаюцца песні, дзе лірычная гераіня, маладая незамужняя дзяўчына, з іроніяй ставіцца да кахання і закаханасці, за якім прыхаваны разлік:

Ой, там на грудочку,
Расла груша-дзічка,
Кахайце мяне, хлопцы,
Хоць я невялічка,
Хоць я невялічка,
Але я багата.
У мяне кавалераў
Поўная хата [2, *51–52*].

Невыпадковая асацыяцыя з грушай-дзічкай, гэта ўжо адзнака характару. Такая дзяўчына пасмяецца з няўдалых кавалераў і свайго Ясеньку *«чакаць да восені»* будзе.

Цікава, што лірычная гераіня наскрозь бачыць матывацыю кахання да сябе, далёкую ад духоўнай у «кавалераў» і, відаць, пазбаўленую меркантыльных інтарэсаў у Яся.

У песні «Сохне-вяне з ружы кветка» каханне падаецца як *непераадольная хвароба:*

Занядужыла дзяўчына,
Не ходзіць гуляці.

– Чым ты хворая, дачушка? –
Запытала маці.

– Закружылася галоўка,
Сэрцайка баліці.
Ой, не знаю, не ведаю,
Як мне пераажыці.

– Чым цябе лячыць, дачушка,
І дзе цябе дзеці?
– Ой, не знойдзеш мне лякарства,
Мамачка, на свеце [2, *56*].

Лякарства ад яе, згодна з народным разуменнем, адно – узаемнае каханне. *«Адлягла боль ад галоўкі,// Сэрцу лепей стала»* толькі калі дзяўчына ўбачыла, што *«ходзіць хлопец каля хаты»* [2, *57*]. У беларускіх песнях пра каханне своеасаблівы семантычны акцэнт маюць матывы *ночы і дня*. Напрыклад, песня «Мак зялёны» – тыповы прыклад суб'ектывізацыі часу і прасторы. Калі дзяўчыну клічуць *татка і мамка*, яна не кранаецца з месца, тлумачачы прычыну наступным чынам: *«Ночка цёмна, рэчка быстра і кладка не машчона»*. Для спаткння любыя ўмовы спрыяльныя – такая няхітрая ідэя песні, дзе хранатоп становіцца знакавым выражэннем пачуцця:

Там за гарой, там за другой мяне мілы кліча
Мяне мілы кліча.
Я пайду, да душы, пайду, далібог, пайду.
Ночка відна, рэчка ціха, кладачка мошчана [2, *53*].

Хацелася б яшчэ адзначыць той факт, што ў тэкстах імпліцытны канцэпт *каханне* знаходзіць выражэнне праз традыцыйныя прасторавыя вобразы-матывы *садочка, рэчкі, беражочка* і інш.:

Ой, не жалка мне таго чаўночка,
Не жаль малявання:
Толькі выплыві к майму беражочку
Ты, маё каханне [2, *5*3].

Так ускосна гаворыць пра сваё каханне лірычная гераіня песні «А на возеры ды на сіненькім». Яе мілы, рыбак, які *«рыбку ловіць»*, але буйныя ветры абярнулі яго чаўнок. У сувязі з агульным настроем песні нават *«ветры буйныя»* пашыраюць сваё значэнне да жыццёвых нягод.

Такім чынам, аналіз беларускіх любоўных песень выявіў некаторыя асаблівасці выражэння канцэпта «каханне» ў беларускай

фальклорнай традыцыі, дазволіў прасачыць, праз якія эксплiцытныя дэталі ён прэзентуецца, і выявіць, з якімі іншымі канцэптамі звязаны семантычна. У выніку выявіліся наступныя характарыстыкі канцэпта паводле беларускіх любоўных песень: каханне – шчасце працаваць разам, наканаванасць і прадвызначанасць пачуцця, смерць дзявочай красы і нерэалізаванасць пачуцця ў сувязі з замужжам, невербальная, часам яго хранатопнымі элементамі, матэрыяльная матывацыя, каханне = хвароба. Семантычна канцэпт каханне звязаны з канцэптамі дня, ночы і ракі.

Каханне ў чэшскіх песнях эксплiцытна выражаецца ў значна большай ступені ў параўнанні з беларускімі песнямі пра каханне. Напрыклад, у песні «A já sám, dycky sám» аповед вядзецца ад імя лірычнага героя, які гаворыць пра тое, што ён усё заўсёды робіць сам: даглядае сваіх коней, вычэсвае іх, а таму ён высватае прыгожую дзяўчыну:

Svy koníčky okšíruju, hezké děvče pomiluju,
a já sám, dycky sám, svy koníčky očesám [3].

Канцэптуалізацыю кахання ў дадзеным выпадку лічым магчымым трактаваць па мадэлі *годны хлопец мае права высватаць годную нявесту*, уласцівай 40% тэкстаў.

Мадэль *каханне-хвароба*, на наш погляд, прадстаўлена ў песні «A já vždycky, co mě má hlavička pobolívá»:

A já vždycky, co mě má hlavička pobolívá,
a já vždycky, co mě hlava bolí ?
Má hlavička pobolívá,
má panenka zapomíná,
a já vždycky, co mě má hlava bolí [3]?

Лірычны герой скардзіцца на тое, што яму баліць галава, і прычына зразумелая – яго каханая забывае пра яго. Па сутнасці, дадзеная вобразная ідэя гэтая характэрная для ўсіх часоў, прысутнічае ў фальклорнай свядомасці многіх народаў, прасочвалася і ў літаратуры. Лірычны герой чэшскай песні знаходзіць арыгінальнае выйсце з сітуацыі, блізкае да самаўнушэння:

Však já přece pro tě do nemoci neupadnu,
však já přece pro tě stonat nebudu !
Do nemoci neupadnu,
když tě, holka nedostanu,
však já přece pro tě stonat nebudu [3].

Нават калі ён і не даб'ецца сэрца ўпадабанай дзяўчыны, то не захварэе. Відавочна, што тут гаворыцца пра хваробу не фізічную, а хутчэй душэўную, праводзіцца думка пра каханне: *нераздзельнае каханне – гэта хвароба, але моцны чалавек здольны яе пераадолець*. Наступны прыклад цікавы ў плане сыходжання з беларускімі творамі

Jaké to vorání bez pluhu, bez koní,
jaké to vorání bez koleček?
Takové vorání, jako milování,
jako milování bez hubiček [3]!

Для лірычнага героя цалавацца без вуснаў – тое самае, што і араць без плуга. Метафарычная паралель *каханне – праца* зафіксавана ў 4% тэкстаў, а гэта значыць, што паступова неад'емная частка жыцця народа губляе свае семантычныя пазіцыі ў адносінах да канцэпта *каханне*, захоўваючыся на перыферыі фальклорнай свядомасці як традыцыйны ўзор. Напрыклад, калі у песні «Ach, synku, synku» бацька пытаецца ў лірычнага героя, ці араў ён сёння, то сын адказвае, што ён араў, але не поле, а сцежачку да сваёй мілай. Падчас даследавання выявілася тэндэнцыя да элегічнага модуса мастацкасці. У пэўнай колькасці тэкстаў дамінуе думка, што каханне, як і вада у рацэ, цячэ і мінае. Так, лірычная гераіня скардзіцца на нясталае каханне, якое нібыта вадзіца паміж скаламі:

Naše láska houha - není stálá,
jako ta vodička mezi skalma.
Ta vodička houha - pryč uplyne,
ta naše láska zas pomjine [3].

Яна, як бачым, прыходзіць да высновы, што *каханне, як і вадзіца, сплыне, і ўсё мінецца.* Падобны вобраз-матыў прысутнічае яшчэ ў адным творы, дзе каханне збліжаецца з вадой ці з ракой: падобнае збліжэнне гэтаеназіраецца ў 32% тэкстаў:

Už je láska zrušená, už je všecka zkažená,
do vodičky do hluboký je uvržená [3].

Пэўная колькасць беларускіх і чэшскіх песень трымаецца на тыповай сюжэтнай сітуацыі: хлопец просіць дзяўчыну выйсці да яго, яна ж вымушана адмовіцца, таму што бацькі не дазваляюць выходзіць ёй з хаты ўначы. Побач існуе наступная варыяцыя сюжэта: дзяўчына можа сустрэцца са сваім каханым толькі ўначы, калі бацькі

спяць. Так, у адной з песень лірычная гераіня тлумачыць каханаму, што не можа пайсці на спатканне, бо маці чуйна спіць:

Já bych je ven vyhnala, jen dybych se nebála
Paňmáma lehce spí, jak se hnu, všecko ví!
Já nesmím z komůrky ven dřív, než bude bílej den [3].

Як бачым, для чэшскага фальклору ўласцівы той самы семантычны комплекс *каханне-ноч-дзень,* што і для беларускага (18% тэкстаў). Аднак у цэлым заўважаюцца семантычныя нюансы і мастацкія дэталі, якія ствараюць нацыянальныя версіі ключавога канцэпта песень пра каханне.

Разуменне кахання ў чэшскай фальклорнай свядомасці выяўляецца праз наступныя матывы: годны хлопец мае права высватаць прыгожую нявесту, каханне – хвароба, непадзельнае каханне – яшчэ большая хвароба, але моцны духам чалавек здольны пераадолець насланнё, каханне і праца – своеасаблівы метафарычны комплекс.

Літаратура

1. *Лобкова Е. В.* Образ-концепт «любовь» в русской языковой картине мира : дис. … канд. филолог. наук : 10.02.01. Омск, 2005.
2. Песні пра каханне / уклад. І. К. Цішчанка. Мінск, 1978.
3. http://lidovepisne.cz/.

Юлія Канапліцкая

ДА ПРАБЛЕМЫ ФАЛЬКЛОРНАЙ ІНТЭРПРЭТАЦЫІ ТЭМЫ КАХАННЯ (па песенных матэрыялах Берасцейшчыны)

«Без сонца не цвітуць кветкі, без кахання няма шчасця, без жанчыны няма кахання…!» [2, *3*]. Так казаў бясстрашны і праўдзівы паэт Кермані – рамантычны герой горкаўскай легенды аб Тамерлане і адзінокай маці. Тое, аб чым з захапленнем, маляўніча выказаўся легендарны паэт, здаўна складала прадмет роздуму, крыніцу натхнення шматлікіх пакаленняў носьбітаў фальклору і творчасці сотняў пакаленняў пісьменнікаў, мастакоў, дзеячаў мастацтва ўсіх родаў і жанраў. На працягу многіх стагоддзяў у цэнтры ўвагі бясконцых вар'іраваных сюжэтаў фальклору, сусветнага мастацтва і літаратуры былі адносіны мужчыны і жанчыны, гісторыя іх кахання або драма іхняга сэрца, іхняе сямейнае жыццё. Каханне і жанчына, шлюб і сям'я – гэтыя праблемы і тэмы, якія прынята называць вечнымі,

ляжаць у аснове фальклору розных традыцый і, можа быць, сотняў тысяч твораў мастацкай літаратуры, выяўленчага мастацтва, музыкі, тэатра, кіно.

Рознага роду любоўныя калізіі, вобразы каханых, іхнія лёсы перадаюцца ў безыменных тварэннях беларускай вусна-паэтычнай творчасці. Побач з тэмай кахання распрацоўваецца сямейная тэматыка: лёс замужняй жанчыны і яе дзяцей, міжасабовыя ўнутрысямейныя дачыненні. «Муж – гэта той адзіны чалавек, які можа зрабіць жанчыну (жонку) шчаслівай або няшчаснай на ўсё жыццё», – пранікнёна заўважыў А. І. Гурскі [1, *20*]. Ідэйны падтэкст большасці такіх песень: шчасце хлопца і дзяўчыны, жанчыны і мужчыны ў каханні, узаемнай павазе і падтрымцы. Без шчаслівага кахання, якое жывіць і акрыляе душу, немагчыма адчуць паўнату і радасць жыцця.

Народная песня марыць пра ідэальнае каханне, чыстае, прыгожае, вечнае. Найлепш, калі каханне аднаго героя да другога прабуджае адпаведнае пачуццё – чыстае, як у вядомай песні:

Ой, пры лузе, пры лужку, пры шыроком поле,
Пры знакомым табуне конь гуляв по воле.
– Ты гуляй-гуляй, мой конь, пока не спoймаю,
А споймаю – зауздаю шолковой уздою.
Ты леті-леті, мой конь, леті, торопэся,
Протів мэлоі двора стань, остановэся.
Стань, остановэся, удар копытамы,
Чі ны выйдэ красна дева з чорнымі бровямі!
Ой, не вэйшла красна дева, а вэйшла еі маты:
– Здраствуй-здраствуй, мылый зять, попрошу до хаты.
–Я до хаты нэ пойду, пойду до свэтлеці,
Розбужу я крэпкій сон красное дэвіцы.
А дэвчіна встала, сон свій росказала,
Правой ручкой обняла шэ й поцэловала.

У цытаванай песні гаворыцца пра глыбокае любоўнае пачуццё хлопца, пра яго нястрымнае жаданне хутчэй убачыць сваю любую. Мы ўяўляем, як спяшаецца хлопец да сваей каханай. Калі той спыніўся каля яе дома, насустрач выходзіць маці. Можна толькі здагадвацца, пусціць яна яго ці не. Усё заканчваецца на аптымістычнай ноце. Перад намі шчаслівае любоўнае перажыванне. Апошнія радкі выклікаюць усмешку: лірычная гераіня не хавае сваіх пачуццяў ад мілага абранніка, выказвае іх з вялікай пяшчотаю і ласкаю.

У песнях пра каханне адлюстроўваецца эмацыянальнае перажыванне ўсіх любоўных перэпітый, выяўляецца розная рэакцыя бацькоў на паводзіны закаханых дзяцей. У наступнай песні прадстаўлена іншая мадэль паводзінаў маці ў адносінах да дачкі. Маці не пускае яе да каханага і матывуе гэта тым, што яна яшчэ маладая. Каханне ж – моцная крыніца ўражанняў для дачкі, і яе моцна цягне да каханага. У зачыне даецца традыцыйны мастацка-вобразны паралелізм прырода – чалавек:

Посыю я огурочкі блеско над водою,
Сама буду полівaты дрібною слезою.
Ростут-ростут огурочкі в чётырі лісточкі,
Нэ бачіла мэленького чётырі годочкі.

Далей спяваецца:

Тогда ёго зобачіла, як чэреду гнала,
Нэ сказала "добрій вэчёр", бо матэ стояла.
Бо матэ стояла, а батько дывэвся,
Нэ сказала "добрій вэчёр", шоб нэ зажурэвся.
Батько добрый, батько добрый, а матэ ліхая:
Нэ пускае погуляты, каже "молодая".
– Пустэ, маты, погуляты, я й нэ забавлюся,
Як запіе пэршы півень, я назад вэрнуся.
Піе півень, піе другі, курочка сокочэ,
Клічэ маты вэчэраты, а доня нэ хочэ.
– Ой, вэчэрай, моя маты, шо ты наварэла,
Бо для мэнэ молодэі вэчера нэ мэла,
Ой, вэчэрай, моя маты, вэчерайтэ самы,
Бо ўжэ мны надоіло вэчераты з вамы.

Калізіі сямейнага жыцця вельмі складаныя. Далёка не ўсе сустракаюць сваё каханне ці захоўваюць яго, аднойчы знойдзенае, на ўсё жыццё. Жыццё лірычнай гераіні з нялюбым мужам звычайна малюецца як невыноснае, поўнае пакут. Цікава, што такія песні могуць амаль пазбаўляцца іншасказальнасці, але гэта не перашкаджае майстэрскаму выяўленню глыбокіх пачуццяў і эмоцый замужніцы – даволі пакорлівай, цярплівай жанчыны, якая пакутуе з мужам-п'яніцам:

Посадэла вэшыньку в край окна,
Нажыла я мужа, нажыла я мужа,
Нажыла я мужа-піяка.

А він нэць нэ робыть, тылько п'е,
Як прыйдэ додому, як прыйдэ додому,
Як прыйдэ додому, жынку б'е.
– Ны бэ мэнэ, мужэ, ны бэ мэнэ, мужэ, нэ карай,
Я ж тэбэ покіну і малу дэтэну,
А сама поіду в чужый край.
Як сядала в лодку, сядала,
Білою хусткою, правою рукою,
Правою рукою махала.
– Ой, вэрнэся, мэла, додому,
Я нэ буду пэты, буду всё робэты,
Ой, як тяжко жэты одному.
Як вэрнулася мэла додому,
Ложкі нэ помэты, всі міскі побэты,
*А дітятка просять "істы дай" [*1].*

Галоўны сэнсавы аспект падобных песень – асуджэнне п'янства. У прыватнасці, п'янства мужа-гаспадара знішчае дабрабыт сям'і, шчасце дзяцей і жанчыны-жонкі, даводзіць яе да адчаю. Няма большай трагедыі для жанчыны і яе дзяцей, як п'янства мужа-бацькі, які замест кармільца і абаронцы сям'і ператвараецца ў цяжкую маральную і матэрыяльную абузу для яе, у абузу, якая нясе сапраўднае гора, калі да таго ж гаспадар падымае руку на сваю жонку. Паводле прыведзенай песні, жанчына-пакутніца не сцярпела гэтага здзеку і паехала ў чужы край, спадзеючыся на тое, што муж усвядоміць усю цяжкасць іх гаротнага лёсу. Муж на ўласным вопыце пераканаўся, як цяжка кожны дзень працавала яго жонка, і абяцае ёй выправіцца. Жонка вярнулася і, убачыўшы, што робіцца ў хаце, зразумела, што гэта ўсё абяцанкі-цацанкі. Ад'езд жонкі, на жаль, ніяк не паўплываў на мужа, не паспрыяў іх сямейнаму шчасцю.

Даволі часты матыў у сямейнай лірыцы – нявернасць мужа, значна радзей – жонкі. Відаць, тлумачыцца гэта тым, што жанчына больш адданая мужу, чым муж жонцы. Любоў да дзяцей, мужа, строгія прадпісанні традыцый стрымліваюць яе ад шлюбнай здрады. Таму ў лірыцы скаргі на шлюбную нявернасць часцей гучаць з боку жанчыны. Гэтую ж праблематыку распрацоўвае новая балада. Але, паводле твораў гэтага жанру, падманутая жанчына – ахвяра кахання – рашаецца на помсту, забівае здрадніка, як, да прыкладу, у вядомай баладзе: «В деревенском саду пасла стадо овец». Калі мужчына адрокся не толькі ад жонкі, але і ад свайго дзіцяці:

Взволновалася кровь в молодецкой груди,
Катя ножик ему увонзила:
– За измену твою, за любовь за свою,
Я за сына тебе отомстила.
Не пасёт больш овец в деревенском саду
Деревенская Катя-пастушка,
А в могиле лежит покоритель сердец
Черноглазый красивый Андрюшка.

Гэтае нястрыманае, смелае бунтарства вызначае трагізм лёсу гераіні, якую гнятуць горкія пачуцці, раз'ядае жаль па яе не здзейсненым каханні.

Такім чынам, значная ўвага ў народнай лірыцы надаецца фарміраванню і развіццю любоўных узаемаадносін. Вялікая частка чалавечых пачуццяў адлюстравана ў песнях пра каханне, пра сямейныя адносіны. Разуменне кахання нідзе не адбілася так поўна і натуральна, як у фальклоры, у прыватнасці ў яго песеннай частцы. Шэраг песень прасякнуты смуткам жанчыны-замужніцы пра загубленую маладосць, шчасце, пра разлуку са сваімі роднымі. У мастацкай тканіне іншых песень выяўляецца ідэя вернасці каханню, яно малюецца ідэальным. У новых баладах асуджаюцца дзеці, якія не слухаюць умудроных жыццём бацькоў, не ўступаюць у шлюб, благаслаўлёны імі, а самі выбіраюць партнёраў, што мае трагічную развязку.

Заўвагі

*1. Усе творы запісаны аўтарам артыкула ад Лідзіі Андрэеўны Нярчук, 1933 г. н. у в. Ваўковічы Камянецкага раёна.

Літаратура

1. *Гурскі А. І.* Чаму вучыць народная песня. Мінск, 2007.

2. Повести о любви: в 2 т. Т. 1 / сост., предисл., прим. Ф. И. Кулешова. Минск, 1988.

Нона Шандроха

КРАСАМОЎНА-ТАЯМНІЧЫ СВЕТ БЕЛАРУСКАЙ ЗАГАДКІ

Загадка адносіцца да самых старажытных фальклорных жанраў. Яе ўзнікненне звязана з тым гістарычным этапам, калі чалавек цалкам залежыў ад прыроднай стыхіі і, каб перахітрыць варожыя

таямнічыя сілы, ужываў умоўныя назвы працоўных і паляўнічых прылад, звяроў, птушак і г. д.

У фальклярыстычных даследаваннях існуе шэраг азначэнняў названага жанру. Так, рускі фалькларыст У. П. Анікін вызначае загадку як «мудрагелістае паэтычнае апісанне якога-небудзь прадмета ці з'явы, праз якое робіцца выпрабаванне кемлівасці таго, хто адгадвае» [2, *970*]. Беларускі даследчык Н. С. Гілевіч разглядае загадку як «адну з самых элементарных форм паэтычнай творчасці і адзін з самых мініяцюрных жанраў фальклору. Часцей за ўсё загадка выступае ў форме кароткага вобразнага апісання або сціслага алегарычнага расказа» [5, *73*]. «Паэтычны слоўнік» В. П. Рагойшы дае наступную дэфініцыю: «Загадка – фальклорная мініяцюра, якая ў форме пытання падае іншасказальнае вобразнае апісанне пэўных прадметаў ці з'яў» [8, *455*]. Па сцвярджэнні А. І. Гурскага, «загадку можна вызначыць як іншасказальны твор малой формы (парэмія), у аснове якога ляжыць мастацкае параўнанне разнастайных з'яў і прадметаў рэчаіснасці на аснове іх падабенства, як паэтычную дасціпную выдумку, накіраваную на ўтойванне загаданага з мэтаю выпрабавання розуму, кемлівасці чалавека і яго здольнасці да паэтычнага бачання свету» [6, *7*].

Думаецца, што прыведзеныя вышэй азначэнні сведчаць аб тым, што іншасказальнасць, вобразнасць з'яўляюцца дамінантнымі жанраўтваральнымі рысамі загадкі. Як слушна заўважыў Н. С. Гілевіч, «іншасказальны вобраз прадмета ў загадцы з'яўляецца, можна сказаць, самамэтай. Іншасказальнасць становіцца свядомым мастацкім прыёмам, з дапамогай якога звычайны прадмет або з'ява ператвараецца ў паэтычны вобраз» [5, *48*]. У загадках ярка праявілася мудрасць, тонкая жыццёвая назіральнасць, фантазія, кемлівасць і дасціпны гумар народа, яго паэтычная здольнасць ствараць красамоўна-таямнічы свет названага жанру. Падаючы тэкст у іншасказальнай форме, народ ствараў трапныя вобразы. У межах дадзенага паведамлення акцэнтуецца ўвага на разнастайнасці паэтычных сродкаў, з дапамогай якіх ствараецца красамоўна-таямнічы свет беларускай загадкі як фальклорнага жанру. Разам з тым аўтар не прэтэндуе на вычарпальны аналіз канкрэтнага матэрыялу, абмяжоўваючыся разглядам найбольш красамоўных паэтычных сродкаў.

Самым распаўсюджаным экспрэсіўным сродкам вобразнасці ў загадкавым тэксце з'яўляецца *метафара* (грэч. *metaphora* – 'перанясенне') – троп, заснаваны на ўжыванні слоў і выразаў у пераносным

значэнні на аснове знешняга ці ўнутранага падабенства вобразаў, з'яў і прадметаў. На думку А. Г. Алфёравай, «менавіта загадка ў значнай ступені дапамагла станаўленню і развіццю метафары як паэтычнага тропа, падала прыклад выкарыстання метафарычных вобразаў» [1, *34*]. Яшчэ ў антычнасці знакаміты Арыстоцель заўважаў, што «з добра складзеных загадак можна запазычваць цудоўныя метафары» [3, *178*]. Пры стварэнні метафарычнага вобраза ў загадцы далёкае і незразумелае падаецца праз блізкае і даступнае. Месяц, напрыклад, паўстае ў вобразах золата, серабра, катла, кошыка, карыта, патэльні, бочкі, ватрушкі з творагам, хлеба, бохана, ляпёшкі, бліна, сыру, чоўна, свечкі (у большасці загадак побач з небам-дзяружкай і зоркамі-гарошкам). Так, з'явы прыроды, раслінны і жывёльны свет прыпадабняюцца прадметам быту, прыладам працы, хатнім жывёлам, паводзінам і дзеянням людзей: «Бегла ліска каля лесу блізка; ні сцежкі, ні дарожкі, адны залатыя рожкі. – Месяц» [7, *51*]; «Чырвонае карамысла праз рэчку павісла. – Вясёлка» (218); «Кожна панна стаіць і кожна сваю пасцель дзяржыць. – Дрэвы» (400); «Сярод лесу агонь гарыць. – Каліна» (488); «Сізенькі селезень пад вадою (зямлёю) плавае. – Лыжка» (2050) і інш.

Адным са спосабаў утойвання прадмета загадвання з'яўляецца *перыфраза* (грэч. *periphrasis* – 'пераказ', 'выраз') – вобразны выраз, які апісальна называе і характарызуе з'яву, прадмет, дзеянне і ўжываецца замест слоў нейтральнай лексікі. Замяняючы агульнапрынятую назву асобы, прадмета ці з'явы, апісальныя звароты перадаюць адметнасць і ўласцівыя толькі гэтым прадметам рысы: *«Лёг вусаты, а ўстаў гарбаты.* – Кот*»* (1126); *«Жалезны ток, свіны пераскок, пасад грачаны.* – Скаварада, падмазка, блін*»* (1981); *«Мясная бочачка, залатыя абручыкі.* – Пальцы і пярсцёнкі*»* (2753) і інш.

Паэтычная дасціпнасць народнай загадкі выяўляецца пры спалучэнні несумяшчальных, кантрастных паняццяў і ўяўленняў. Па сутнасці, у такіх загадках ужываецца *аксюмаран* (грэч. *oxymoron* – 'дасціпна-недарэчнае') – наўмыснае спалучэнне супрацьлеглых па сэнсе, несумяшчальных паняццяў, якія лагічна ўзаемавыключаюцца, але ўжытыя разам ствараюць новы паэтычны вобраз. Названы рытарычны троп ужываецца ў загадкавым маўленні з мэтай стварэння супярэчлівых па сваёй сутнасці вобразаў, што і параджае экспрэсіўны эфект: *«На тым свеце жывы, а на гэтым мёртвы.* – Рыба ў вадзе і на зямлі*»* (1382); *«Верабей вала дзержыць.* – Замок*»* (2295); *«У агні – мокне, у вадзе – сохне.* – Свечка*»* (2358); *«Не жывыя, а*

пішчаць. – Вароты» (2632); *«Жывы б'е, а мёртвы раве.* – Чалавек звоніць у звон» (3188) і інш.

Распаўсюджаным тропам у іншасказальнай мове загадак лічыцца *параўнанне* – троп, заснаваны на супастаўленні прадметаў, паняццяў і з'яў на аснове іх агульнай прыметы з мэтай узмацнення выразнасці. Сутнасць параўнання заключаецца ў супастаўленні якасцей, якія маюць блізкія або аднолькавыя прыметы. Названы моўны сродак вобразна характарызуе з'яву і ставарае паэтычны, жывапісны малюнак. Як сродак мастацкай вобразнасці слова, параўнанне вельмі падобнае да метафары, разам з тым у сэнсавых і структурных адносінах яны не дубліруюць адзін аднаго. У любым параўнанні заўсёды відавочныя тры элементы: прадмет параўнання (тое, што параўноўваецца), вобразны сродак (тое, з чым параўноўваецца) і падстава для параўнання. Параўнанне лічыцца самым распаўсюджаным тропам у славянскіх мовах. Са славянскім фальклорам, напрыклад, звязана паходжанне адмоўных параўнанняў, у якіх пры знешнім супрацьпастаўленні двух паняццяў ці з'яў відавочна глыбокае ўнутранае іх супастаўленне. Менавіта нечаканасцю расшыфроўкі вобразаў забяспечваецца эмацыянальнасць загадкавага твора і яго арыгінальнасць: *«Ляціць, а не птушка; вые, а не звер.* – Вецер» (178); *«Не агонь, а пячэцца.* – Крапіва» (525); *«Чырвона, ды не дзеўка; зялёна, ды не дуброва.* – Морква» (738); *«Не прадзе, не тчэ, а людзей апранае.* – Авечка» (1102); *«Не яздок, а са шпорамі, не стораж, а ўсіх будзіць.* – Певень» (1241); *«Не кравец, а ўсё жыццё з іголкамі ходзіць.* – Вожык» (1326); *«Не куст, а з лісточкамі, не чалавек, а расказвае.* – Кніжка» (3029); *«На агні не гарыць, на вадзе не тонець.* – Слова» (3062) і інш.

Экспрэсіўная мова загадак грунтуецца таксама на вобразаўтваральнай функцыі *эпітэта* (грэч. *epitethon* – 'прыдатак') – аднаго з самых традыцыйных і шырока распаўсюджаных у загадках тропаў – мастацкага, вобразнага азначэння, якое трапна і эмацыянальна характарызуе чалавека, прадмет, жыццёвую з'яву, падзею. На думку айчыннай даследчыцы Н. В. Гаўрош, эпітэт «узмацняе выразнасць, вобразнасць твора, надае яму мастацкую, паэтычную яркасць, дапамагае ўбачыць аўтарскае разуменне рэчаіснасці» [4, *3*]. Вобразную экспрэсію названага тропа ўзмацняе той загадкавы кантэкст, які ўзбагачаецца ласкальнай формай назоўнікаў і прыметнікаў. Такія эпітэты з памяншальна-ласкальным значэннем выяўляюць эмоцыі народа-творцы і асабліва каштоўныя сваёй экспрэсіўнасцю, лаканічнасцю і дакладнасцю характарыстыкі фальклорных вобразаў:

«Кругленька, бяленька, усяму свету міленька. – Сонца*»* (5); *«Кругленькае, касмаценькае да неба дакіне.* – Вока*»* (948); *«Шапачка маленькая, камізэлечка нятканая, кафтанік рабенькі, ды ходзіць босенькі.* – Верабей*»* (1353); *«Чарнюсенькае, малюсенькае караля падымае.* – Блыха*»* (1444); *«Гарбаценькі, маленькі ўсё поле збегаў.* – Серп*»* (1670); *«Бягуць два панічыкі, задраўшы лычыкі, і масла ядуць.* – Сані*»* (2834) і інш.

Таямнічы свет загадкавай паэзіі набывае новыя адценні дзякуючы *гіпербале* (грэч. *hiperbole* – 'перабольшванне'). Гэты рытарычны троп заснаваны на наўмысным перабольшванні пэўных уласцівасцей чалавека, прадмета ці з'явы з мэтай акцэнтавання ўвагі, а таксама ўзмацнення выразнасці загадкавага тэксту, яго экспрэсіі. Гіпербалізацыя загадкавых вобразаў да неверагоднасці і фантастычнасці вельмі часта палягае ў сферы народнага гумару: *«Пайду ў лес, высеку сук; з лясінкі зраблю і дзяжу, і века, і двое начовак.* – Арэх*»* (468); *«Маленькае зерне калоду верне.* – Блыха*»* (1441); *«Ляціць конь заморскі, іржэ па-польскі, а хто яго заб'е, той сваю кроў пралье.* – Камар*»* (1480); *«Малое, гарбатае ўсё мора пераплывае.* – Жук*»* (1504); *«Сам весіць грам, а ловіць рыбу з кілаграм.* – Кручок*»* (3486) і інш.

Такім чынам, як бачым, мастацкая фантазія народа-творцы не ведае межаў. Беларускія загадкі змяшчаюць багатую палітру трапеічных сродкаў, без якіх фальклорная карціна свету была б бляклай і невыразнай.

Літаратура

1. *Алфёрава А. Г.* Усходнеславянскія і заходнеславянскія загадкі. Вобразна-паэтычная сістэма. Мінск, 2008.

2. *Аникин В. П.* Загадка // Краткая литературная энциклопедия: в 2 т. Т. 2 / под ред. А. А. Суркова. М., 1964.

3. *Аристотель*. Поэтика // Античные теории языка и стиля / под общ. ред. О. М. Фрейденберг. СПб, 1996.

4. *Гаўрош Н. В*. Слоўнік эпітэтаў беларускай мовы. Мінск, 1998.

5. *Гілевіч Н. С*. Паэтыка беларускіх загадак. Мінск, 1976.

6. *Гурскі А. І.* Загадка ў славянскім фальклоры. Мінск, 2009.

7. Загадкі / склад. М. Я. Грынблат, А. У. Гурскі. Мінск, 2004. У далейшым усе цытаты прыводзяцца па дадзеным выданні з указаннем у круглых дужках нумара загадкі.

8. *Рагойша В. П.* Паэтычны слоўнік. Мінск, 2004.

Маргарыта Латышкевіч

СПЕЦЫФІЧНЫЯ РЫСЫ ІНШАСВЕТНАЙ ПРАСТОРЫ І ЧАСУ (на матэрыялах беларускай фальклорнай прозы)

Кожнай міфалогіі ў той або іншай ступені ўласцівы сюжэт-архетып, звязаны з перастварэннем хаасу ў лад. Беларускі фальклор прэзентуе шэраг касмаганічных легенд, у якіх асэнсоўваецца з'яўленне сусвету. Звернем увагу на тое, што беларускія творы адчулі несумненны ўплыў хрысціянскай ідэі. У абсалютнай большасці твораў расказваецца пра крэатыўны акт дэміурга, аднак у некаторых дзейнічае Гасподзь, Спас, у якасці антаганіста-трыкстэра якому выступае, спрабуючы сапсаваць створанае, не толькі чорт – персанаж язычніцкай эпохі, але і д'ябал, Анцыпар, сатана. Персанажныя зрухі закранулі беларускую версію «асноўнага» міфа наступным чынам: на месцы Грамавіка з'явіўся бог (варыянт Ілля) з перунамі-маланкамі, зброяй Перуна, а на месцы яго праціўніка змея-Вялеса – нячысцік. Аднак у дадзеным выпадку нас цікавіць не столькі ўвасабленне касмаганічнага міфа ў беларускім фальклоры, колькі структураванне і ўласцівасці прасторы ў міфалагічнай свядомасці.

Згадаем дакладную структуру свету паводле вертыкальнай, або прасторава-дынамічнай, мадэлі ў скандынаўскіх міфах (Асгард – Мідгард – Хёлль) ці падобнае ўяўленне пра свет старажытных грэкаў (Алімп – свет людзей – Тартар/Аід). Заўважым: свет людзей у міфалагічнай мадэлі з'яўляецца своеасаблівым стрыжнем, «выступае як цэнтр сусвету, як цэнтр фізічных і прама духоўных сіл і энергій, вышэйшы прынцып сусвету... »[3, *33*], адносна якога рухаюцца і функцыяніруюць свет багоў («звышсвет») і свет памерлых (іншасвет). Выказваць меркаванні адносна першага не выпадае: вышэйшая міфалогія беларусаў не захавалася гэтак ідэальна, як скандынаўская, і патрабуе далейшых росшукаў. Існуюць асобныя згадкі пра «неба», відавочна хрысціянскага паходжання: «*Неба зроблена так, што яно мае сем сталак, ці пёнтраў. Мы бачым толькі першае неба. А Бог жыве аж на сёмум*» [2, *32*]. З іншасветам у беларускім фальклоры звязана значна больш звестак: гэта разнастайныя прымхі, страхі, некаторыя звычаі, нават казкі. Натуральна, што такая колькасць матэрыялу дазваляе рабіць пэўныя высновы адносна спецыфікі прасторы і часу і ўвогуле характарызаваць параметры і канстанты «міфалагічнай рэальнасці».

Аналіз прасторава-часавых характарыстык мэтазгодна правесці на матэрыяле сродкаў абароны ад іншасветных існасцей: апошнія, існуючы ва ўмовах «міфалагічнай рэальнасці» і падпарадкоўваючыся яе законам, у значнай меры нясуць на сабе яе адбітак.

Сталым матывам прымхліц і чарадзейных казак з'яўляецца матыў выратавальнай для людзей вады. Згодна з меркаваннем многіх народаў, існасці іншасвету не могуць перайсці цераз цякучую ваду і мусяць або абходзіць яе, або шукаць пераправы. У чарадзейных казках гэтае ўяўленне трансфармавалася ў вогненную раку з мастом, ля якога галоўны герой нясе варту (сюжэт 300 А). Агонь у дадзеным выпадку падкрэслівае «пельнасць» прыхадняў, часам казка наўпрост называе апошніх «даяваламі» [4, *51*]. Сувязь цякучай вады і жыцця найбольш яскрава праяўляе сябе ў матыве «гаюшчай» («мёртвай») і «жывушчай» («жывой») вады. У фальклорнай свядомасці вада як такая міфалагізуецца, набывае магічныя якасці нібыта сама па сабе, і нават з прыняццем хрысціянства «магія» вады не згубіла свае пазіцыі, стаўшы арганічнай часткай Вадохрышча (т. зв. «святая вада»).

Ключ да загадкі вады – яе здольнасць да пераўтварэння і, безумоўна, насычанасць энергіяй жыцця. Уплыў вады на іншасветныя існасці вытлумачваецца тым, што жыхары іншасвету да пераўтварэнняў і руху няздольныя, яны, згодна з уласцівасцямі іх рэальнасці, статычныя. Адсюль – сцверджанне пра іх бессмяротнасць: сапраўды, той, хто з сваёй прыроды не рухаецца адносна часу або завяршыў рух, прайшоўшы праз усе ступені пераўтварэнняў (мярцвяк), смерці як такой не мае. Згодна з гэтым, час у межах «міфалагічнай рэальнасці» цыклічны, заключаны ў бясконцае кола паўтарэнняў. Для жыхароў іншасвету рух магчымы адно ў трох вымярэннях прасторы. Яшчэ адзін бок назвы *нячысты* таксама вынікае з немагчымасці кантакту іншасветных існасцей з вадою. Тое, што не судакранаецца з ёю, ува ўсіх сэнсах застаецца як бы *брудным*. У фальклоры гэты момант знайшоў сюжэтнае ўвасабленне ў некаторых казках. Фабула нескладаная: нячысцік заключае дамову з чалавекам, што апошні сем год (ці нават больш) не будзе мыцца, галіцца і г. д., а сам *нячысты* будзе ўсяляк яму дапамагаць. Чалавек у такой казцы выступае ў якасці саюзніка выхадца з іншасвету, свядома ці несвядома набліжаецца да апошняга, зводзячы да мінімуму свае кантакты з вадою. Паказальна, што *нячысты* не патрабуе душы чалавека ў якасці ўзнагароды, таму

што гэтае прадпрыемства дапамагае яму захапіць дзве душы замест адной, а чалавек, які супрацоўнічаў з *нячыстым*, жыве шчасліва.

Адна з казак прэзентуе даволі цікавую згадку пра стасункі іншасветных існасцей і вады: «З'ела змяя хлеб-соль, яе і разабрала. А *яны не п'юць такей вады, якую п'юць людзі*; дык яна і пабегла ў сваю старану» [4; *57*] (курсіў мой – *М. Л.*). Напрошваецца думка, што не ўсякая вада з'яўляецца ворагам жыхарам іншасвету. Згадаем шэраг міфалагічных істот у беларускім фальклоры, якія выдатна пачуваюцца ў вадзе, нават у самай вірлівай, бо яны, па сутнасці, яе ўвасабленне (вадзянік, багнік, вірнік).

Аднак у дадзеным выпадку мусім размяжоўваць два класы існасцей: непасрэдна звязаных з іншасветам («пякельных» змеяў і іх жонак з чарадзейных казак, персанажаў легенд-страхаў) і істот стыхійнага класу (як згаданыя вадзянік, багнік, вірнік). Хрысціянская свядомасць аднолькава называе іх «чарцямі», «нячысцікамі», зводзячы разам, але ў іх ёсць адно істотнае адрозненне. У прыватнасці, калі першыя выступаюць у якасці адназначнага антаганіста чалавеку, натура другіх дваістая: яны могуць прыносіць і шкоду, і карысць. Думаецца, найбольш мэтазгодна называць іх не проста духамі локуса, але яго ўвасабленнем, што блізка да сінтаісцкага ўяўлення пра душу месца – толькі ў японскай міфалогіі падобныя істоты выступаюць у якасці малодшых боствaў, а не дэманаў. Вяртаючыся да згаданай вышэй цытаты, зазначым некаторыя ўласцівасці, якімі фальклор надзяляе соль. Нават звычайная соль, а тым больш так званая «чацвяргова», паводле прымхаў, з'яўляецца надзейным ахоўнікам ад любых праяў іншасвету. Пакінем у баку факт «асвечанасці» ў царкве і задумаемся над перадумовамі міфалагізацыі солі. Звязваць гэта варта перш за ўсё не з колерам солі (белы – процівага чорнаму, колеру ночы і, адпаведна, іншасвету), а з яе смакам. Соль салёная – як слёзы, а здольнасць перажываць эмоцыі, смяяцца або плакаць – здольнасць выключна чалавечая, недасяжная для статычных жыхароў іншасвету. Натуральна, што сутыкненне з падобнай «квінтэсенцыяй» эмоцый фатальнае для іх. Наогул, жыхары іншасвету няздольныя выказваць эмоцыі: гэта праява руху, жыцця, а яны, як было зазначана вышэй, *нерухомыя*. З гэтай прычыны царэўну Несмяяну з вядомай казкі можна адносіць да шэрагу *тагасветных нявест*: яна не смяецца, не адчувае, а значыць – не жыве. Герой, што рассмяшыў царэўну, насамрэч вярнуў яе да жыцця, пазбавіў чужой, *не*-чалавечай прыро-

ды. Фактычна, у нечым можна прасачыць сувязь Несмяяны і Спячай каралеўны – сон і няздольнасць смяяцца ў кожным выпадку сімвалічна абазначаюць стан смерці, часовае знаходжанне на тым свеце.

Не выпадковым таму стаецца звычай сустракаць гасцей з хлебам і соллю – гэта, так бы мовіць, своеасаблівая праверка *(«…а то вы падарожныя людзі, можа нечысць якая забралася!»* [4, *61*]). Заўважым, што хлеб, зроблены чалавечымі рукамі, таксама не даспадобы жыхарам іншасвету, – і наадварот (згадаем «жалезны хлеб» [4, *209*]). Падобную з'яву можна вытлумачыць наступным чынам: паводле ўяўленняў, іншасвет – люстраны адбітак свету людзей, фактычна ж – пародыя на яго, што змяняе месцамі верх і ніз, «добра» і «блага».

З вырабаў чалавечых рук смяртэльна небяспечна для тагасветных існасцяў таксама і «халоднае зялеза». Кола, выразанае нажом у зямлі, асабліва трайное, не дазволяе нячысцікам дабрацца да чалавека. Самы нож, які можна, згодна з прымхамі, проста паказаць тым жа русалкам, пужае іх ледзь не болей за знак хросту. Гэта звязана, на наш погляд, з дзвюма рэальнымі асаблівасцямі апрацаванага жалеза. Па-першае, з ранейшым судакрананнем яго з агнём – агонь, што нясе і святло, і разбурэнне, надта шкодзіць нячысцікам (але, згодна з некаторымі крыніцамі, сапраўдную шкоду ім можа прынесці адно *справядлівы* агонь, здабыты пэўным чынам). Жалеза ў працэсе коўкі судакранаецца і з вадою (т. зв. закалка жалеза), а вада таксама не падабаецца насельнікам іншасвету. І, па-другое, паверхня апрацаванага жалеза люстраная, а тагасветныя існасці не любяць глядзецца ў люстра: яно выдае іх прыроду, у люстры яны не адбіваюцца з прычыны адсутнасці душы, якая нібыта паказваецца ў люстры.

Некаторых з нячысцікаў, як, прыкладам, лесавіка, можна элементарна заблытаць. Калі беларус адчуваў, што згубіўся ў лесе і не можа адшукаць патрэбны напрамак, ён быў упэўнены, што гэта – жарты лесавіка, і выконваў няхітрыя дзеянні: апранаў верхняе адзенне навыварат, левы бот уздзяваў на правую, а правы – на левую нагу. Згодна з прымхліцамі, лесавік адразу ж адпускаў чалавека. Справа зноў ва ўяўленні пра Наўе як люстраны адбітак Яві, гэтага свету. Таму люстры і лічыліся пераходнымі кропкамі паміж светамі. Варта сказаць, што падобнае пераапрананне ў звычайным жыцці было недапушчальным у беларусаў, відаць, таму, што магло блага скончыцца і

для жартаўніка, і для яго атачэння. Верагодна, блытаючы левы і правы бок, чалавек, паводле міфалагічных ўяўленняў, нібыта робіцца сваім адбіткам, пераходзіць За Люстра, як Кэралава Аліса, а значыць – у той свет, прычым па сваёй волі далучаецца да яго жыхароў. Такім чынам, перад лесавіком ужо не чалавек, з якога можна пакпіць і пасмяяцца, але такі самы *нячысты* – істота, што існуе ў тых самых каардынатах часу і прасторы, што і ён сам. Трэба зазначыць, што сам лясун, калі з’яўляўся на людзях, быў апрануты вышэйапісаным чынам.

Зазначым, што, згодна з фальклорнымі крыніцамі, нячыстыя, хаця з’яўляюцца нібыта *бруднымі*, аднак бруду абсалютна не выносяць – ані ў прамым, ані ў пераносным значэнні. Для прыкладу: каб дамавік не мучыў па начах коней, бакі жывёлам вымазвалі ў конскім або чалавечым «брудзе»(!). Дамавік быццам бы па прыродзе гідлівы і крануць такіх коней не захоча, не тое каб сесці на іх і заганяць уночы. Тое самае наконт *моўнага* бруду: калі раптам чалавек адчуваў, што лесавік яго водзіць, а пераапранацца яму не хацелася, ён мог проста голасна лаяцца. Лесавік, кажа прымха, гэтага не выносіць і пакіне чалавека ў спакоі.

Узважыўшы ўсё сказанае вышэй, падагульнім:

1) уласцівасці іншасвету адбіліся на насяляючых яго істотах, што дае падставы для характарыстыкі «міфалагічнай рэальнасці»;

2) іншасвет беларускага фальклору – спецыфічная «міфалагічная рэальнасць», што жыве па сваіх законах;

3) час у межах «міфалагічнай рэальнасці» лінейна нерухомы, заключаны ў кола бясконцых паўтарэнняў;

4) іншасветная прастора падуплыўная цыклам так званых «ліхіх гадзін», падчас якіх адбываецца судакрананне свету людзей і іншасвету.

Літаратура

1. Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўнік / С. Санько [і інш.]. Мінск, 2006.

2. Легенды і паданні / склад. М. Я. Грынблат і А. І. Гурскі; рэд. тома А. С. Фядосік. Мінск, 2005.

3. Скандинавская мифология: энциклопедия / сост. К. Королёв. М., 2007.

4. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. Ч. 1 / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мінск, 2003.

Алена Смольская

СЕМАНТЫЧНЫ КОМПЛЕКС СІРАТЫ Ў СЛАВЯНСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Адметную частку нацыянальнай свядомасці славян складае калектыўная фальклорная свядомасць носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі. Зварот да семантычнага напаўнення фальклорных тэкстаў дазваляе актуалізаваць светапоглядныя структуры, якія палягаюць у фундаменце славянскай культуры. У дадзеным кантэксце мы разумеем пад семантыкай «сістэму адвольна складзеных асэнсаванняў навакольнага» [6, *163*], культурнае напаўненне знака ў фальклорнай разумовай свядомасці. Аналізу семантыкі міфалогіі і фальклору прысвечаны даследаванні А. К. Байбурына, Т. В. Валодзінай, А. І. Гурскага, Р. М. Кавалёвай, І. В. Казаковай, М. А. Трыфаненкавай і інш. Тэрмін «семантычны комплекс» плённа распрацоўваецца Р. М. Кавалёвай на матэрыяле беларускага фальклору. Так, вобраз пана ў жніўных песнях даследчык разглядае не толькі ў сацыяльна-сінхранічным аспекце, але і ў культурна-дыяхранічным з улікам міфарытуальных і псіхалагічных фактараў яго семантычнага напаўнення. Мяркуем, што ў дачыненні да вобраза сіраты таксама правамерна гаварыць пра яго семантычны комплекс.

Вобраз сіраты – з’ява маладаследаваная. Навукоўцы часцей за ўсё звяртаюцца да сацыяльнага аспекту сіраты. Генезіс сіроцтва як з’явы грамадства, вобразы пакрыўджаных, «абяздоленых» [4, *182*] сіроткі і падчаркі ў казках разглядае Е. М. Меляцінскі, сіроцкія песні пра долю-нядолю – А. І. Гурскі, Л. А. Малаш. У гэтым артыкуле мы паспрабуем вызначыць семантычны комплекс дзяўчыны (дзяўчынкі)-сіраты на наступных узроўнях: сацыяльным (маецца на ўвазе сацыяльны стан, адносіны грамадства да сіраты ў фальклоры), абрадавым (рытуальныя функцыі сіраты ў абрадавых дзеяннях), статусным (змена статусу сіраты ў сувязі са шлюбам), гендэрным (актуалізацыя ў фальклоры апазіцыі дзяўчына-сірата – хлопец-сірата).

У славянскай традыцыі сіроцтва асэнсоўваецца як сацыяльна непаўнацэнны стан. Сіратою лічыцца дзіця, у якога адсутнічаюць бацькі (абодва ці нехта адзін: маці або бацька). Пры гэтым смерць маці ўяўляецца куды больш трагічнай падзеяй для дзіцяці, што і зафіксавана ў парэміях: рус. *«Отца нет – полсироты. Матери нет – круглый сирота»*, бел. *«Маці ўмерла, то й бацько ослеп»*. Та-

му многія прыёмы выхавання дзяцей апелявалі да пагрозы сіроцтва: так, напрыклад, дзіцяці не дазвалялася забіваць жаб, яшчарак, ластавак, хадзіць у адным боце і г. д., каб не памерла маці. Гэта датычылася і дзяўчынак, і хлопчыкаў у аднолькавай ступені.

Шматлікія прыказкі і прымаўкі – абагульненні, вынік са штодзённых назіранняў і сацыяльна-гістарычнага вопыту народа – малююць карціну драматычнага жыцця сіраты. Згодна з народнымі ўяўленнямі, сірата (няма розніцы: дзяўчына гэта ці хлопец) заўсёды бедная, нешчаслівая, занядбаная, гаротная: *«Сіротка слёзкамі ўмыецца, кулачком вытрацца»* [1, *132*], *«У сіроцтве жыць – слёзкі ліць»* [1, *136*], *«Сірочае жыццё – як гарох пры дарозе: хто ідзе, той скубне»* [1, *132*], *«Сірату і лаюць, і б'юць, і плакаць не даюць»* [1, *132*]. Аднак, паводле маральнага кодэкса беларусаў, сірату нельга крыўдзіць: *«Не абдзялі сірату: грэх будзе»* [1, *125*]. Мачаха або айчым падаюцца звычайна ў адмоўным асвятленні: *«Мачаха – чаха, чортава саха, чорт ёю араў, саху паламаў»* [1, *124*], *«Мачаха – як зімовае сонца: свеціць ды не грэе»* [1, *124*], *«У айчыма чэрці пад вачыма»* [1, *134*].

Матыў злой мачахі асабліва шырока выкарыстоўваецца ў чарадзейных казках. Казкі падаюць разгорнутую маральную характарыстыку мачахі і падчаркі (няшчаснай сіраты). Пры гэтым падчаркасіротка – працалюбівая, добрая, цярплівая – супрацьстаіць злой, ганарыстай і гультаяватай дачцэ мачахі. Такую сітуацыю назіраем у чарадзейных казках «Марыся», «Сірата», «Дзедава дачка і бабіна дачка», «Казка пра залатую яблыньку», «Марозка», «Пра Малгоську і Аўдоську» і да т. п.

На думку Е. М. Мелятінскага, казкі пра падчарку выражаюць «народную ідэалізацыю абяздоленага» [4, *182*]. У чым жа вытокі гэтай абяздоленасці, прыгнечанага становішча сіраты? Е. М. Мелятінскі вытокі падобнай з'явы шукае ў «адсутнасці роднасных адносінаў паміж мачахай і падчаркай» [4, *186*]. Падчарка абяздолена ў сям'і, дзе месца маці займае чужая жанчына, прадстаўніца чужога роду. Мачаха праследуе падчарку, якая быццам бы перашкаджае дабрабыту ае роднай дачкі. Абяздоленай сіраце дапамагаюць, паводле Е. М. Мелятінскага, «фантастычныя сілы яе ўласнага мацярынскага роду ў розных нацыянальна-племянных формах і розных варыянтах (татэмная жывёла; дух нябожчыцы-маці; духі-заступнікі мацярынскага роду і да г. д.» [4, *186*]. Тут варта зрабіць адну заўвагу: нельга гаварыць пра татэм роду, бо, калі існаваў татэм, не было (не ўсведамлялася) сваяцтва па крыві.

Для ўсходнеславянскага (і часткова паўднёваславянскага) фальклору тыповыя казкі, у якіх мачаха аддае падчарку ва ўладу дэманічнай істоты (Бабы-ягі, чорта, Мароза, Кабылінай галавы і т. п.), каб загубіць яе. Сірацінка ветліва абыходзіцца з Марозам, дзеліцца з мышкай вячэрай, выконвае просьбы яблыні, грушы, дзяжы, у выніку чаго не толькі захоўвае сваё жыццё, але і атрымлівае багатыя падарункі (*«куфар адзежы і чаравікі, пара коней і павозка такая ўбраная, засланая, коні пазапраганыя…»*[7, *229*]), якія ўяўляюць сабой тыповы пасаг для нявесты. Падчарку чакае шчаслівы шлюб.

У некаторых чарадзейных казках падкрэсліваецца кемлівасць, знаходлівасць, дасціпнасць падчаркі-сіраты, якая здольная перахітрыць нячысцікаў («Падчарка і чорт», «Чэрці і падчарка»). У гэтым выпадку матыў падчаркі набліжаецца да матыву «мудрая дзяўчына».

Варта адзначыць, што ў беларускіх казках не сустракаецца апазіцыя мачаха – пасынак. Своеасаблівую паралель да падчаркі складае вобраз малодшага сына, які атрымоўвае дары ад бацькі-нябожчыка («Тры ночы на магіле айца», «Канёк Гарбунок», «Іван-дурак» і да т. п.). Аднак калі падчарка выступае як прыгожая, разумная, добрая, працалюбівая, то малодшы сын, наадварот, непрывабны знешне дзівак (толькі потым пераўтвараецца ў прыгажуна). Ён дурны з пункту гледжання практычных, эгаістычных, разважных братоў, але валодае нейкай мудрасцю, якая ў выніку і дае яму перавагу над братамі.

Бацькоўская дапамога і благаслаўленне патрэбны сіраце не толькі пры сутыкненні з нядобразычліўцамі, але і каб распачаць новае шчаслівае жыццё ў шлюбе. Таму на сірочым вяселлі, акрамя абавязковых рытуалаў і песень, выконваемых на звычаўным вяселлі (з бацькамі), спяваюць і спецыяльныя сірочыя песні. Як слушна адзначае Л. А. Малаш, функцыя такіх песень – «паказаць драматычнае становішча сіраты-нявесты і тым самым выклікаць у прысутных, а нават і памерлых жаль і спачуванне сіраце, а самім фактам вымаўлення абрадавага тэксту выклікаць з таго свету бацькоў, каб разам з усімі паўплывалі на рэальнае здзяйсненне дабрабыту будучай сям'і. Бацькі-нябожчыкі, дзякуючы ўласцівасцям драматычнай формы вяселля і хору, могуць благаславіць маладых словам і выканаць адпаведныя пластычныя рухі, якія на самой справе робяць за іх іншыя ўдзельнікі абраду» [2, *6*]. Пры гэтым багацце беларускіх

сірочых песень даследчык тлумачыць, галоўным чынам, «развітасцю культу продкаў у беларусаў» [2, *5*]. З такой думкай можна пагадзіцца толькі часткова, паколькі сірата ў песнях звяртаецца не да ўсяго роду, а менавіта да бацькоў, просячы лепшай долі. Вось у народаў Поўначы Расіі вылучаюцца вясельныя галашэнні. На думку У. С. Конка, «іх функцыя звязана з верай у звышнатуральныя сілы, а магчыма, больш за ўсё з культам памерлых родзічаў» [3, *242*]. Неабходна было задобрыць продкаў, каб атрымаць іх благаславенне. Такія галашэнні выконваліся на любым, а не толькі сірочым, вяселлі.

Галоўным матывам, які праходзіць чырвонай ніткай праз увесь цыкл сірочых песень, з'яўляецца шуканне сіратою магілкі бацькоў і запрашэнне іх на вяселле *«раду радзіць»*, *«прынесці долю»*, *«прыйсці не так на вяселле, як на благаславенне»*. Трагізм становішча сіраты ў тым, што маці (бацька) не можа прыйсці на вяселле, узлаваны брат не можа даць дабра, а суседзі, згодна з народнымі ўяўленнямі, як ня-родныя не могуць даць шчасця, пакідаючы долю ўласным дзецям:

Начынаем вянок віці,
Хто будзе благаславіці?
Татка з маткай умароныя,
Брацікі загняўлёныя,
Суседцы благаслаўляюць –
Рутачка ў руках вянець [2, *42*].

Не могуць замяніць сіраце бацькоў у час вяселля нават *«ні родны дзядзька, ні цётка», «ні суджоныя, ні хрышчоныя»*. Л. А. Малаш адзначае цэлую групу песень, у якіх «у ролі продка выступае бог» [2, *11*]. Дазволім сабе не пагадзіцца з гэтым меркаваннем. Паводле народных уяўленняў, сірата знаходзіцца пад апекаю вышэйшых сіл:

Сам бог каравай месіць,
А прачыстая свеціць,
А анёлы ваду носяць…[2, *86*].

Значна менш песень прысвечана жаніху-сіраце. Яны прадстаўлены толькі двума матывамі: некаму маладога сабраць у дарогу, конь дапаможа разбудзіць бацькоў. Песні ж нявесце-сіраце характарызуюцца больш багатым матыўным полем: шуканне магілы бацькоў; зварот да сіл прыроды *«паставіць мамку на ножкі»*; зварот да *«бога»*; прысутнасць на вяселлі *«бога»* і *«боскай маткі»* і інш.

Семантыка дзяўчыны(дзяўчынкі)-сіраты у многім вызначае і яе рытуальныя функцыі. Народнае ўяўленне пра тое, што сірата

знаходзіцца пад апекаю вышэйшых сіл, знаходзіць выражэнне ў некаторых абрадах паўднёвых славян. Падобны ўдзел абумоўлены яшчэ і рытуальнай чысцінёй дзяўчынкі.

У паўднёвых славян вядомы вясенне-летні абрад выклікання дажджу – *дадола* (*прпоруша*, *перперуда*). Аналагічную назву мае таксама і цэнтральны персанаж або ўдзельнік гэтага абраду. Дадола уключае «абход дамоў, спяванне песень, танцы, абліванне або абпырскванне ўдзельнікаў вадой, атрыманне падарункаў ад гаспадароў» [5, *101*]. «Цэнтральны персанаж працэсіі, якога водзяць па сялу, – звычайна абвітая зелянінай дзяўчынка-сірата, дзіця, якое нарадзілася пасля смерці бацькі, апошняе дзіця-дзяўчынка ў маці… радзей – хлопчык» [5, *101*]. Асноўны змест песень гэтага абраду – просьба аб дажджы, аб пасланні *«цёмнага воблака»*, якое б намачыла жыта ў полі, каб пракарміць *«бедных сіротак»*, каб спячы хлеб, якім можна было б накарміць сірот і жабракоў.

Часам дзяўчынка-сірата можа быць і галоўнай удзельніцай комплексу рытуальных дзеянняў «Еньова буля» (паўднёваславянская традыцыя). «Еньова буля» – «нявеста Еню», гэта значыць Іаана Хрысціцеля, апекуна летняга сонцастаяння, або «нявеста сонца» [5, *187*]. «Еньова буля» – апошні ў шэрагу вясенне-летніх дзявочых абходаў і па сваёй прадуцыравальнай і ахоўнай накіраванасці ідэнтычны ім. Цэнтральны персанаж, «нявесту Еню», апранаюць у вясельныя строі. Аднак калі «Еньова буля» – сірата, то яна застаецца ў сваім адзенні або яе апранаюць ва ўсё чорнае, уключаючы нават пакрывала на галаве. Напэўна, тым самым падкрэсліваецца сіроцтва дзяўчынкі ў спадзяванні на асаблівую «ласку» вышэйшых сіл. Як бачым, менавіта семантыка прадвызначае рытуальныя функцыі дзяўчынкі-сіраты.

Такім чынам, вобраз сіраты ў фальклоры не паўтарае рэальнасць, хоць і абапіраецца на яе, нават не «мадэліруе» яе, бо не адпавядае структуры арыгінала. Ён – тая новая рэальнасць, якая з’яўляецца эстэтычнай. Калі асобны мастацкі вобраз, як лічаць тэарэтыкі, шматзначны і таму як бы супраціўляецца дэшыфроўцы, то становіцца зразумелым, якія цяжкасці для структурна-семіятычнага аналізу стварае метавобраз. Мяркуем, што ў такім выпадку ён падлягае не інтэрпрэтацыі, як асобны вобраз, а разгляду ў каардынатах, прапанаваных агульнай семіётыкай: у дадзеным выпадку праз зразуменне метавобраза, сіраты як семантычнага комплексу, што мы і

паспрабавалі паказаць. Наступным крокам даследавання, на наш погляд, можа стаць вывучэнне сінтактыкі метавобразаў ў іх тэкставай і звыштэкставай канфігурацыі.

Літаратура

1. Беларускія прыказкі, прымаўкі, фразеалагізмы / склад. Ф. Янкоўскі. Мінск, 1992.

2. Вяселле. Песні: у 6-ці кн. Кн. 3 / склад. Л. А. Малаш; муз.дадат. З. Я. Мажэйка; рэд. М. Я. Грынблат, А. С. Фядосік. Мінск, 1983.

3. *Конкка У. С.* Карельская свадебная причитальщица – ITKETTÄIÄ возбудительница плача // Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974.

4. *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. М., 1958.

5. Славянские древности: этнолингвистический словарь в 5-ти томах. Т. 2. / под ред. Н. И. Толстого. Т. 2. М., 1999.

6. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978.

7. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. Ч. 1 / склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч. Мінск, 2003.

Григор Григоров

ЦВЕТОВЕТЕ НА ЧОВЕШКОТО ТЯЛО В БЪЛГАРСКИЯ ФОЛКЛОР

Българите имат свой специфичен исторически, лингвистичен и културен развой, който ги откроява сред народите от славянското семейство. Няколко века те живеят под властта на Османската империя, в условията на иноетнично и мюсюлманско господство. Османското завладяване прекъсва развитието на България от общото русло на европейското развитие. Културният живот за периода XV – XVII век при българите е характерен с отсъствие на значими имена, личности и събития и се свежда преди всичко до народната устна култура. Ето защо от България разполагаме с образци на ярък и изразителен фолклор.

В традициите на предмодерна България цветовете присъстват по един същностен начин в съзвучие с програмите на две културни системи: религията и фолклора. Цветове със значения се откриват в църковната живопис. Там цветът е важно организиращо начало на естетическата система. Цветът подпомага възприемането на философско-религиозното послание, което се съдържа в храмовата атмос-

фера. В храма употребата на цветовете е без строга семантична определеност и те се възприемат предимно асоциативно. Въпреки това съществува една устойчива цветова лексика от малък брой значими цветове като пурпурния, белия, жълтия (златен), синия и червения. Старобългарската литература предлага оригинални произведения, но тя по своя характер е църковна. Употребата на цветовете там е слабо застъпена. Тази бедност се дължи на факта, че средновековният книжовник държи на фокус невидимите неща, като се интересува от същността на явленията и от духовните измерения на нравствени добродетели. Цветовете са качества на видимите предмети от бита и природата и те никога не са били в центъра на вниманието на старобългарския писател [5, *13–14*].

Фолклорната култура, за разлика от църковната, познава по-голям брой цветове и много активно ги използва. Във фолклора цветовете са най-присъщите качества на предметите. Съществува явен синхрон между присъствието на цветовете в народните занаяти - килимарство, грънчарство, везба и употребата на цветовете в словесното творчество. Измежду многото качества на предметите като форма, произход, материал, функции и т.н., словесната народна култура акцентува преди всичко върху цвета. В песенния репертоар много предмети присъстват само и единствено с цветовите си признаци. Почти всеки предмет има свой цветови белег. Така в народните песни има изобилие от цветни картини като: *бели манастири, сини престилки, жълти дюли, алени устни, сиви гълъби, червени ябълки, зелени стомни, морава люляка и др.* Фолклорното словесно творчество познава само цветове с централни наименования: бял, черен, червен и т.н. Познати са удвоявания между името на предмета и неговия цвят като *черни черници, жълти жълтици.* Нюансите на цветовете, смесването на различни цветове, както и степените на наситеност нямат словесни обозначения. Българският фолклор не ползва цветове, определени по аналогия като морско синьо, майскозелено или виненочервено.

Ако цветовете в природата са непосредствено, наблюдаемо, естествено явление, в живописта и занаятите те са част от естетическа структура, то в словесното творчество не са очевидна даденост, а опосредствани от езика. В текста цветът отсъства като такъв и там има едно друго присъствие - това на определена дума, с която културата дефинира цветово състояние. В словесния фолклор има семио-

тична конструкция на цветовете, но тя е постигната не чрез визуална перцепция, а чрез логическо асоциативно интелектуално усилие. В така представеното функциониране на цветовете в естетическата система на фолклора би бил интересен въпросът какъв е цветът на човешкото тяло.

Като най-често срещан цвят, характеризиращ човешкото тяло, се явява белият. Бялото лице е еталон за красота. Същевременно белотата е с двойнствени значения, свързващи я както с цветово означение, така и с морални качества. Бялото символизира невинност, целомъдрие и чистота. Една от най-разпространените формули на човешката хубост в песните е "бяло лице". Лицето е част от тялото, която в най-висока степен представя качествата на човека, включително и неговия цвят. Останалите видими и неприкрити от дрехите телесни части се маркират със същия цвят - *бяло чело, бяло гърло, бели гърди, бели ръце, бели пръсти, бели крака, бели пети.* Хубостта може да се изобразява изцяло чрез белотата:

Маро, бела Маро, майчина кадъно!
Седнала йе Мара вонка зад къщата
в малата градина, под белата лоза,
риза везе Мара и урнек зафаща... [1, *358*].

Популярна формула, определяща женската хубост в песенното творчество, е «на лице – бяла, червена» във варианти «бяла, румена, червена». Този естетически похват се определя от функционалността на червения и белия цвят в българската обредност. Червеният цвят изпълнява апотропейни функции. Конец с червен цвят предпазва от болести, зловредни духове и от лоши очи. Около китките на новородните младенци връзват червени конци, по ризите бродират червени шарки. Украшение, изплетено от бял и червен конец, се нарича мартеница и е неотменим атрибут в посрещането на 1-ви март, ден, в който в България се свързва с началото на пролетта. Двата цвята се свързват с двете начала, като червеният се асоциира с женското начало, а белият - с мъжкото. Задължителен знак за телесна красота, бялото и червеното въплъщават идеята за здраве, сила и младост. Белият и червеният цвят са цветовете за традиционното жилище. Стените на къщата се варосват, за да са бели, а покривът се покрива с червени керемиди.

Белотата като цвят и като морално въплъщение в естетиката на фолклора кореспондира с качествата на благородните метали сребро

и злато. В народните приказки се открива устойчив сюжет за златното момиче: девойка, която е преминала успешно изпитанията по посвещение и е разкрила високи умения в домакинския труд, получава като подарък злато, както и външен златен цвят на дрехите и косите. Златните качества се изразяват чрез името й - Златка Златното момиче [2, *170*].

Българските фолклорни текстове утвърждават като еталон за женска хубост комбинацията от руса коса и черни очи. В народните песни косите на момата са руси (златни), а нейните очи – черни. Русите коси са своеобразно езиково клише, което маркира повишена красота и привлекателност. Към цвета на косите в еротичния фолклор се добавя и русият-златен цвят на евфемизмите, обозначаващи детеродните органи. На красотата на черните очи се противопоставя измамността на сините очи. Популярно е мнението, че човек със сини очи лесно урочасва. Сините и, по-общо, светлите очи са белег, по който се разпознава урочасващият [3, *48*]. Вярва се, че сини очи увличат в пагубна любов. Като цяло, зловредността на синеоките хора е позната и във фолклора на другите балкански народи, докато за източните славяни те са маркер за красота и чистота. Можем да говорим за своеобразни етнични и регионални въплъщения на идеала за човешка красота.

На белия и червения цвят се противопоставят черният и жълтият. Неестетичното и грозното лице се маркира като черно и жълто. В народна песен за Страхил войвода се пее:

Страхиле, братко Страхиле,
що си посърнал, пожълтял,
що си толкози почернял,
почернял, още погрознял... [6, *20*].

Черното е цвят с противоположни значения на бялото и също е с двойнствени значения – веднъж като багра и втори път като символ, изразител на хтоничните сили. Цветовото определение „черен” за човек е свързано с определен естетичен вид, към който фолклорното съзнание добавя качествата нечист, сърдит, неморален, потаен, наказан и др. Черното е маркер за индивид, който по своята дейност и качества е извън социума или се намира на неговата граница – това са персонажите на кюмюрджията (въглищар), калугера, вдовицата, разбойника и др. Като един от цветовете нюанси на човешката кожа жълтият се асоциира с бледост и с наличие на болест. До днес

в българския език е запазено името „жълтеница” като народно обозначение на различните видове хепатит. В миналото то е имало по-широка употреба и с това име име са се визирали и други болести. В народната демонология се откриват персонификации на болестите като чумата, холерата, треската и др., където те се описват като грозни жени в черен и червен цвят [4, *280–286*].

Промененият цвят на кожата от бяло и червено към черно и жълто е променен стандартен външен вид на тялото. Това се схваща като нежелано, болестно състояние, или се тълкува с негативна промяна в душевния мир на индивида. Телесният цвят на болния в народната култура кореспондира с цветовете описващи, представителите на чуждите етноси, спрямо които българите са се държали на дистанция. Българският фолклор познава черни арапи, черни цигани, черни татари, жълти латини, жълти чифути. Черният цвят се ползва, за да се назоват иноетничните араби и татари, външни по религия и език на българите и исторически схващани като агресори. Циганите са черни поради твърде ниския социален статут, който имат на Балканите и поради факта, че се наемат на нископлатената «черна» работа. Под «жълти латини» се разбират представителите на католицизма, а определението «жълти чифути» е устойчиво клише в описанието на еврейския етнос. Цветовите характеристики на чуждоетничните представители са носител на алюзия за чуждост, която мотивира и търсене на определени расови белези.

Българският фолклор представя разнообразие от багри при описанието на тялото. Очертава се най-общо опозицията «бяло-черно», синоним на «красиво–грозно», «добро–зло», «здраво–болно», «свое–чуждо». Белият цвят на тялото като изразител на позитивното влиза в семантична верига с червения цвят, русите коси, златния цвят и черните очи. Черният цвят изразява негативното и се комбинира с жълтото лице и със сините очи [* 1].

Примечание

* 1. Резюме статьи «Цвета человеческого тела в болгарском фольклоре» на русском языке.

Работа посвящена присутствию цветовых описаний в словесном фольклоре и обозначениям цветовой телесной нормы у болгар. Типичные цвета в описаниях видимых телесных частей – белый и красный. Те же цвета участвуют в обрядовых комплексах годового и жизненного циклов. Модель красоты у болгар предполагает белое лицо, русые волосы и черные глаза. Голубые глаза истолко-

вываются как склонные к сглазу. Отклонения от здорового, жизнеспособного и красивого тела обозначаются желтым и черным цветом. Цветовые характеристики болезни покрываются представлениями о качествах чуждых по религии и языку этносов, которые в болгарском фольклоре представлены как черные арапы, черные татары, желтые латиняне и желтые евреи. Цвета при описании тела содержат дополнительные значения, маркируя границы между красивым и безобразным, здоровым и больным, своим и чужим.

Литература

1. Българско народна поезия и проза. Том 5. Любовни песни. София, 1982.

2. Български фолклорни приказки. Каталог / съставители Перковска Л., Добрева Д., Коцева Й., Мицева Е. София, 1994.

3. *Гоев А.* Урочасването // Български народни вярвания. Габрово, 1992. № 1.

4. *Маринов Д.* Народна вяра и религиозни народни обичаи. София, 1994.

5. *Петканова Д.* За цветовете в българската народна песен. 1. Подбор и употреба // Български фолклор. 1982. № 3.

6. Сборник за народни умотворения. 1912. № 26.

Раздзел 4

ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА – МОВА

Алена Садоўская

АБ ФАЛЬКЛОРНАЙ АСНОВЕ НЕКАТОРЫХ ФРАЗЕАЛАГІЗМАЎ

Фразеалагічны склад сучаснай беларускай мовы багаты і разнастайны. Пра гэта сведчыць «Слоўнік фразеалагізмаў» І. Я. Лепешава [3]. У двухтомным выданні гэтага даведніка змяшчаецца каля 7000 фразеалагізмаў [4]. Гісторыя ўзнікнення кожнага фразеалагізма цікавая, адметная і непаўторная. Што датычыцца спосабаў утварэння фразеалагічных адзінак, то яны ўзнікаюць у беларускай мове на аснове ўласнага або іншамоўнага матэрыялу. У навуковай літаратуры вылучаюцца наступныя спосабы фразеалагічнай дэрывацыі: фразеолагасінтаксічны (утварэнне фразеалагізмаў на базе сінтаксічных адзінак у выніку іх пераасэнсавання), эліптычны (утварэнне фразеалагізмаў у выніку скарачэння прыказак), фразеалагічна-лексічны (фразеалагізм утвараецца на базе асобнага слова, у выніку «разгортвання слова ў фразеалагізм») [4, *10*] .

Спынімся на фразеалагічна-сінтаксічным спосабе ўтварэння фразеалагізмаў. Пэўная частка фразеалагічных адзінак ўзнікла на аснове метафарызацыі свабодных словазлучэнняў, звязаных з рознымі легендамі, павер’ямі, паданнямі. Фразеалагізмы, утвораныя на аснове легенд, па сваёй семантыцы даволі цікавыя і разнастайныя. Самі легенды як жанр вусна-паэтычнай творчасці па тэматыцы дастаткова ,багатыя, фактычна яны закранаюць ўсе бакі жыцця чалавека, яго стасункі з акаляючым светам. Таму ў залежнасці ад тэматычнай накіраванасці твораў легенды падзяляюцца на «касмаганічныя, этнагенітычныя, заагенітычныя, географа-тапанімічныя, гістарычныя і гераічныя, апакрыфічныя»[1, *288*]. Тэматычны аспект легенд, што сталі асновай для стварэння фразеалагізмаў, шырокі і рознапланавы. Самую шматлікую групу ўтвараюць фразеалагізмы, створаныя на аснове легенд «боскага» паходжання – аб вандраванні Бога і святых па зямлі, аб адносінах да Бога, да Божай волі, да Біблii. Напрыклад, фразеалагізм *валаамава асліца* са значэннем ‘пакорлівы, маўклівы чалавек, які раптам выказаў сваю думку або нязгоду, пратэст’, «утво-

раны на аснове біблейскай легенды пра чараўніка Валаама і яго асліцу, якая, калі гаспадар пачаў біць яе, запратэставала чалавечай мовай, стала ўгаворваць гаспадара, каб ён не ішоў супраць Божай волі і адмовіўся ад намеру выконваць загад маавітанскага цара Валака» [4, *68*]. Біблейскія легенды пакладзены і ў аснову стварэння фразеалагізмаў *плоць ад плоці* ‘роднае дзіця’ ці ‘плён каго-небудзь, чаго-небудзь’ (легенда пра стварэнне Евы з Адамавага рабра), *плоць і кроў* ‘роднае дзіця’ і ‘спараджэнне, дзецішча каго-небудзь, чаго-небудзь (легенда пра стварэнне першых людзей на зямлі), *пуцяводная зорка* ‘тое, што накіроўвае чыё-небудзь жыццё, дзейнасць’ і ‘чалавек, які вызначае чыё-н. жыццё, дзейнасць’ (евангельская легенда, паводле якой вешчуны, убачыўшы на небе зорку, якая была знакам таго, што нарадзіўся Ісус, пайшлі шукаць яго, а зорка, якую яны ўбачылі на ўсходзе, ішла перад імі і спынілася над месцам, дзе нарадзілася маленькае дзіця), *гог і магог* ‘люты чалавек, які выклікае страх’ (легенда пра лютага цара Гога і яго царства Магог, дзе жыў дзікі, бязлітасны народ).

Некаторыя фразеалагізмы сваім узнікненнем абавязаны легендам з грэчаскай ці рымскай міфалогіі. Так, фразеалагізм *дарункі данайцаў* ‘каварная паслуга з мэтай прычыніць зло’ «сфарміраваўся на аснове легенды з грэчаскай міфалогіі аб узяцці Троі і траянскім кані. Данайцы (грэкі) пасля дзесяцігадовай асады рашылі хітрасцю авалодаць горадам Троя. Яны сказалі, што пакідаюць горад, падарылі траянцам вялізнага драўлянага каня і адплылі на суседні востраў. Жрэц Лаакаон не паверыў грэкам і папярэдзіў сваіх суайчыннікаў: «Бойцеся данайцаў, што прыносяць дарункі!» Але траянцы не звярнулі ніякай увагі на гэту перасцярогу, разбурылі частку сцяны і ўцягнулі каня ў крэпасць. Ноччу з каня выйшлі схаваныя там воіны-грэкі, перабілі варту, адчынілі гарадскія вароты і ўпусцілі войска, што вярнулася з вострава. Троя была ўзята і разбурана» [4, *112*]. Або выраз *двухаблічны Янус* ‘крывадушны чалавек’ узнік на аснове легенды з рымскай міфалогіі, паводле якой «Янус – старажытнарымскі бог часу, а таксама пачатку і канца, уваходу і выхаду. На малюнках і скульптурах яго паказвалі з двума тварамі, звернутымі ў супрацьлеглыя бакі. Маладым тварам ён глядзеў наперад, у будучыню, а старым – назад, у мінулае» [4, *116*].

Частка фразеалагізмаў ўзнікла на аснове легенд гістарычнага і бытавога характару. Цікавым у гэтым плане з’яўляецца фразеалагічная

адзінка *як Заблоцкі на мыле* ‘зусім нічога, нікольні ці амаль нічога, амаль нікольні не (зарабіць і інш.)’. Паводле легенды, «купец Заблоцкі, каб не плаціць пошліны, вырашыў правесці кантрабандай мыла, выменене за граніцай на жыта, і схаваў яго на дне судна, дзе яно размокла» [4, *427*]. Фразеалагізмы *на шчыце* ‘пераможаны, з паражэннем’, *са шчытом* ‘з перамогай, пераможцам’ сваім узнікненнем звязаны з легендай пра мужнасць спартанцаў. «Як апісвае старажытнагрэчаскі пісьменнік Плутарх (каля 46-126), адна са спартанскіх жанчын, выпраўляючы сына на вайну, падала яму шчыт і сказала: «З ім ці на ім», г. зн. вярніся пераможцам ці мёртвым. Забітага выносілі з поля бою на шчыце» [4, *258*].

Паданні як фальклорны жанр таксама сталі асновай для ўтварэння шматлікіх фразеалагізмаў. У паданнях адлюстроўваюцца самыя розныя бакі жыцця: гістарычныя падзеі, барацьба з іншаземнымі захопнікамі, паходжанне тапанімічных назваў, адносіны паміж людзьмі. Праз гэтую невычэрпную крыніцу можна вывучаць гісторыю і светапогляд народа. Таму невыпадкова яны знайшлі сваё адлюстраванне і ў фразеалогіі. Напрыклад, фразеалагічная адзінка *брат-сястрыца* ‘травяністая трохколерная расліна сямейства фіялкавых’ узнікла паводле народнага падання аб маладой пары, якая, узяўшы шлюб, даведалася, што яны брат і сястра. Не вытрымалі хлопец і дзяўчына такой ганьбы, налажылі на сябе рукі і іх пахавалі ў адной магіле. А на магіле вырасла трава, якую назвалі «брат-сястрыца». Асновай для стварэння фразеалагічнай адзінкі *дамоклаў меч* ‘пастаянная небяспека, неадступная пагроза’ стала старажытнагрэчаскае паданне. «Сіракузскі тыран Дыянісій Старэйшы захацеў правучыць аднаго са сваіх прыбліжаных, Дамокла, які зайздросціў свайму ўладару, называючы яго самым шчаслівым з людзей. І вось зайздросніка запрасілі ў тыранаў палац і пасадзілі на трон. Радасць была нядоўгай і перайшла ў страх, бо Дамокл убачыў, што ў яго над галавой вісіць на конскім воласе востры меч. Як растлумачыў Дыянісій, гэты меч – сімвал небяспекі, якая ўвесь час падпільноўвае тырана, знак нетрываласці яго шчасця» [4, *56*].

Этымалагічнай асновай некаторых фразеалагізмаў з’яўляюцца і павер’і – «уяўленні, заснаваныя на веры ў існаванне сувязей паміж з’явамі навакольнага свету і лёсам чалавека» [2, *397*]. Чалавек заўсёды імкнуўся засцерагчы сябе ад злога, захаваць жыццё, прадказаць будучае. З павер’ямі living рознага тэматычнага накірунку звязаны шматлікія фразеалагізмы. Так, асновай стварэння фразеалагічнай

адзінкі *кракадзілавы слёзы* ‘крывадушнае спачуванне, прытворнае шкадаванне’ з’яўляецца старажытнае павер’е, быццам кракадзіл плача, калі з’ядае сваю ахвяру, а паходжанне выразу *адамаў яблык* ‘другая назва кадыка ў мужчын’ абапіраецца на павер’е, згодна з якім «калі біблейскі Адам стаў есці яблык, што дала яму Ева, сарваўшы, насуперак Богавай забароне, з дрэва пазнання дабра і зла, то кавалачак засеў у горле і назаўсёды ператварыўся ў выступ, які як кляймо грэху перадаецца ўсім мужчынам» [4, *26*]. Цесную этымалагічную сувязь з павер’ямі маюць і такія фразеалагічныя адзінкі, як *з лёгкай рукі, лебядзіная песня, няўрокам кажучы, рукой падаць, у сарочцы нарадзіўся, устаць з левай нагі.*

Яшчэ адным спосабам утварэння фразеалагізмаў з’яўляецца эліптычны, г. зн. утварэнне фразеалагічных адзінак у выніку скарачэння прыказак. Як фальклорны жанр прыказкі займаюць асобнае месца ў моўнай скарбонцы. «Гэтыя сціслыя, вытанчаныя выразы выражаюць і захоўваюць шматвяковы гаспадарчы і жыццёвы вопыт народа, яго назіранні і веды аб прыродзе, яго філасофію і мараль, педагагічныя погляды і правілы паводзін, ацэнкі гістарычных падзей і канкрэтных учынкаў чалавека» [5, *11*]. Прыказкі сталі асновай для ўтварэння разнастайных у тэматычным плане фразеалагізмаў: *На сярдзітых ваду возяць – вазіць ваду,* ‘абцяжарваць каго-небудзь непасільнай, зневажальнай работай; *За двума зайцамі пагонішся, ніводнага не зловіш – гнацца за двума зайцамі* ‘брацца адразу за некалькі спраў’; *Пакуль гром не грымне, мужык не перахрысціцца – гром грымнуў* ‘узнікла небяспека, пагроза; здарылася бяда’; *Лепш сініца ў руках, чым журавель у небе – журавель у небе* ‘аддаленая будучыня, нешта няпэўнае’; *Каб пазнаць чалавека, трэба з ім пуд солі з’есці – з’есці пуд солі* ‘доўга пражыць разам’; *Мая хата з краю, нічога не знаю – хата з краю* ‘каго-небудзь зусім не датычыцца’.

Такім чынам, фальклорныя легенды, паданні, павер’і, прыказкі значна ўзбагацілі фонд беларускай фразеалогіі. Менавіта на іх аснове былі створаны трапныя фразеалагічныя выразы, якія надзвычай упрыгожваюць і ажыўляюць мову, надаюць ёй большую выразнасць і яркасць, з’яўляюцца добрай ілюстрацыяй асаблівасцей нацыянальнай ментальнасці.

Літаратура

1. Беларуская народна-паэтычная творчасць / В. К. Бандарчык, К. П. Кабашнікаў, М. Р. Ларчанка [і інш.] Пад агульнай рэд. М. Р. Ларчанкі. Мінск, 1979.

2. Беларуская вусна-паэтычная творчасць / К. П. Кабашнікаў, А. С. Ліс, А.С. Фядосік [і інш.]. Мінск, 2000.

3. *Лепешаў І. Я*. Слоўнік фразеалагізмаў: у 2 т. Мінск, 2008.

4. *Лепешаў І. Я*. Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў. Мінск. 2004.

5. Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзіна, А. І. Гурскі, Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў; навук. рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 2004.

Эла Дзюкава

РОЛЯ ФАЛЬКЛОРНАГА КАМПАНЕНТА Ў СТЫЛІСТЫЦЫ БЕЛАРУСКАГА ХАДЖЭННЯ ПЕРАХОДНАГА ПЕРЫЯДУ

Апошнім часам навукоўцы, вывучаючы розныя этапы развіцця літаратуры, усё часцей зыходзяць з канцэпцыі непарыўнасці літаратурнага працэсу як такога. На першы план выступае *прынцып аб'яднанай філалогіі*. Пры гэтым як асноўны інструмент аналізу прапануецца паняцце *тып літаратурнай творчасці*. Лічыцца, што катэгорыя тып літаратурнай творчасці «найбольш сінтэтычная – яна аб'ядноўвае тэксталогію, ідэалогію, стылістыку, паэтыку, семантыку і эстэтыку літаратурнага тэксту» [5, *9*]. Працы вучоных (Д. Ліхачова, Я. Лур'е, А. Дзёміна і інш.), скіраваныя пераважна на высвятленне тыпу літаратурнай творчасці, сканцэнтраваны найбольш поўна на шляхах фарміравання раманнай формы. Пры гэтым карані радаводу эпічнага твора шукаюць у сярэдневяковым жыційным і летапісным пісьменстве. Назіранні над распрацоўкай паломніцкай тэмы ў пераходны перыяд таксама дазваляе ўбачыць, як мадэрнізаваліся папярэднія традыцыі кананічнага жанру хаджэння.

Першым вядомым усходнеславянскім аўтарам паломніцкага тэксту лічыцца ігумен Данііл. Яго хаджэнне было створана на пачатку XI ст. У Сярэднявеччы і Данііл, і яго шматлікія паслядоўнікі найперш імкнуліся пераканацца ў праўдзівасці тых рэалій, у святасць якіх заклікала верыць хрысціянская царква. У пераходны перыяд XVI–XVII стст. у паломніцкія тэксты ўсё часцей урываецца свецкі субстрат, што знаходзіць сваё праяўленне ў сюжэтных матывах, набліжэнні мовы твора да размоўнай мовы насельніцтва, сярод якога павінен быў функцыяніраваць твор, у свядомым падыходзе да выкарыстання фальклорнага элемента. Паказальным для аналізу распрацоўкі паломніцкай тэмы на землях Вялікага княства Літоўскага з'яўляецца тэкст «Апалогіі перагрынацыі да краёў Усходніх» М. Сматрыцкага. Створаны ў іншы час, гэты тэкст, зразумела, падзеі

паломніцтва падае ў іншым стылявым ключы. Названыя тэксты нельга разглядаць ізалявана ад палітычнай, культурнай, рэлігійнай сітуацыі ў краі. Нагадаем, Сматрыцкі здзяйсняе паломніцтва ў 1623–1624 гг., у той час, «калі ў іерархічных вярхах кіеўскай мітраполіі сур'ёзна задумваліся над праектамі навядзення мастоў між украінска-беларускім праваслаўем і уніяй з мэтай кампраміснага рашэння праблемы царкоўнага расколу шляхам адпаведнага саборнага рашэння ці шляхам стварэння асобнага ўкраінска-беларускага патрыярхату з аўтаномнай уладай» [8, *105*].

Напісаная ў 1628 г. «Апалогія» характарызуецца як «аргументаваная падача прычын і вынікаў далёкага падарожжа аўтара ў сталіцу праваслаўя, разам з тым у гэтым творы абгрунтавана апалагетыка царкоўнай уніі паміж Усходам і Захадам» [8, *105*].

Паломніцкі тэкст ігумена Данііла даследчыкі схільныя разглядаць як своеасаблівую «споведзь» [7, *74*]. Аналіз «Апалогіі» дае падставы бачыць у ёй два асноўных планы. З аднаго боку, тэкст Сматрыцкага таксама набліжаны да формы споведзі: «споведзь смяценнай душы» [4, *389*]. З іншага – ён насычаны аналітычна-крытычнай ацэнкай сітуацыі ў краі. Аналіз вобраза аўтара ў хаджэнні ігумена Данііла пацвярджае канцэпцыю вобраза аўтара ў сярэдневяковай літаратуры, выказаную А. Аляксандравым [2, *79-92*]. Тэкст ігумена Данііла мае *маналагізаваную форму* аповеду. «Апалогія», паколькі ў ёй прысутнічае палеміка, не можа не заклікаць да суразмовы. У творы Сматрыцкага з'яўляецца мадэль *маналагічна/дыялагічнай* аўтарскай свядомасці. Тэкст «Апалогіі» напоўнены не столькі канстатацыяй фактаў, як у Данііла, колькі роздумам, разважаннямі. У «Апалогіі» пачынаюць праступаць біяграфічны пачатак, прыкметы эсэістыкі, мемуарыстыкі. І калі пісьменнік сярэднявечнага перыяду абавязкова арыентуецца на форму канона (хаджэнні, жыціі і інш.), то пісьменнік XVII ст., наступнага, пераходнага перыяду развіцця мастацтва слова, выпрацоўвае крытэрыі і дыдактычнасці, і рэфлексіўнасці.

Маналагічная свядомасць, як у ігумена Данііла, адлюстроўвала карціну Боскага пачатку, якая ва ўяве Данііла мела завершаную форму, не выклікала ніякіх пярэчанняў. Падчас хаджэння фіксавалася канцэптуальна-сакральная цэласнасць сусвету, бо ў Сярэднявеччы Бог з'яўляўся «асяродкам» усіх сэнсаў. Менавіта таму творы Сярэднявечча – заўсёды боганатхнёныя тэксты, і тагачасны аўтар не мог паставіць у цэнтры свайго твора чалавека. Гэта спрабуе зрабіць

аўтар пераходнага перыяду. Пра зараджэнне такога тыпу творчасці сведчыць напісанае Сматрыцкім. У Сматрыцкага традыцыйна прысутнічае ідэя Бога як цэнтральная. Але мэта яго твора – зварот да народу, да людзей.

Напрыканцы твора Сматрыцкі запіша, што ён хацеў, каб здзейсніліся запаветы Бога, каб зраўняліся людзі ў любові да бліжняга, ліквідавалася прорва паміж вернікамі праваслаўнымі і католікамі. Супастаўляючы творы ігумена Данііла і Сматрыцкага, бачым у абодвух пісьменнікаў праявы нацыянальна-патрыятычнага пачуцця. Аднак характар патрыятызму Сматрыцкага такі, які мог нарадзіцца толькі на мяжы XVI–XVII стст. Як сведчыў сам Сматрыцкі, ён, будучы на Святой Зямлі, добра валодаючы грэчаскай мовай, мог святчэннадзейнічаць там на грэчаскай мове. Аднак прынцыпова, з пачуцця патрыятызму, «на тым і іншым месцы здзяйсняў казанні, прыносячы бяскроўныя ахвяры ў імя Госпада нашага Збаўцы на мове славянскай. … І рабіў гэта свядома, каб скласці малітвы за цябе, народзе мой наймілейшы рускі, і за ўсе народы, што славянскай мовай праслаўляюць Бога. Я дзейнічаў так усвядомлена з добрым намерам, каб усе славянскія народы аднымі вуснамі і адным сэрцам ва ўлонні святой царквы ўсхвалялі і праслаўлялі Айца і Сына і Святога Духа» [3, *6–7*]. Уласна, менавіта ўлічваючы стаўленне Сматрыцкага да моўнай сітуацыі ў краі, можна гаварыць пра пэўную дэмакратычнасць поглядаў пісьменніка і пра асаблівасці выкарыстанні ім фальклорнага матэрыялу.

Сматрыцкі – як аўтар пераходнага перыяду – выявіў сябе, у параўнанні з Даніілам, значна шырэй, выступіў як крэатыўны пісьменнік. «Апалогія», акрамя сакральнага зместу, нясе ў сабе яшчэ і характарыстыкі тагачасных царкоўнікаў, прачытваецца ў тэксце і вобраз аўтара з яго выразным светапоглядам, пошукамі цэласнасці і дасканаласці грамадства. Веруючы ў справядлівасць сваіх перакананняў, Сматрыцкі не проста агітуе за іх. Ён заклікае суайчыннікаў да садумання, да актыўнага ўдзелу. Пісьменнік б’е трывогу: заняпалі школы ў Астрогу, Львове, Бярэсці, Вільні. Ён перакананы: з’яднаныя Усходняя і Заходняя цэрквы ўзнімуць школы, для народа настане новы час, час росквіту. У творы «Экзэтэзіс», што таксама развіваў думкі, выказаныя ў «Апалогіі», Сматрыцкі канкрэтна называе краіну свайго знаходжання – *Белая Русь*, узнімае чарговы раз адну з асноўных для яго праблем – «праблему школы і культуры

на базе далучэння ўкраінскай і беларускай люднасці да шматлікіх набыткаў заходнееўрапейскай культуры» [8, *147*].

У апошніх творах Сматрыцкага выразна праступаюць элементы мясцовых гаворак, пісьменнік часта чэрпае з крыніц народнай мудрасці. Звернем увагу на паказальны факт, які абмінаюць даследчыкі. Выдадзенае ў Еўі пад Вільняй у 1616 г. «Евангеліе вучыцелное...» (аўтарства яго прыпісваюць Калісту) было здзейснена з дапамогай Сматрыцкага як перакладчыка царкоўнага тэксту на мову сваёй паствы. У прадмове да выдання пазначана, што тэкст Евангелля «Переложеньем ... на язык простой рускій з мертвых воскрешон» [6, *8*]. Як своеасаблівую «кадыфікацыю славянскіх моў» (В. Німчук) разглядаюць вучоныя і знакаміты твор Сматрыцкага «Граматікі славенския правилное синтагма» (Вільня, 1618, 1619). Прынята лічыць, што Сматрыцкі найперш аберагаў высокі статус царкоўнаславянскай мовы. Але ж тут маем справу, акрамя гэтага, яшчэ і з патрыятычным пачуццём аўтара. У новай сістэме «Граматікі» Сматрыцкага «антычныя і славянскія мовы нібыта ўзятыя ў адзіным гісторыка-часавым кантынууме», «шырока ўведзена вялікая колькасць элементаў, узятых з жывых нацыянальных моў (украінскай, беларускай, польскай)» [1, *140-141*]. Такім чынам, моўнае пытанне Сматрыцкі разумеў як фактар аб'яднальны і зусім не як спосаб дэнацыяналізацыі. Адпаведнага аб'яднальнага эфекту Сматрыцкі імкнуўся дасягнуць і сваім «Катэхізісам», які, на яго думку, павінен быў задаволіць і праваслаўных, і уніятаў. Зрэшты, саму дзяржаву Рэч Паспалітую пісьменнік разумеў як прыклад моўнай і тэрытарыяльна-адміністрацыйнай уніі.

Сёння важна, насуперак устарэлым поглядам, зрабіць акцэнт на думцы, выказанай ў 2009 г. даследчыкам Паўлаўцом, пра тое, што Сматрыцкі ўспрымаў і унію, і мову як фактар аб'яднальны. На пацвярджэнне гэтай канцэпцыі спрацоўвае і аналіз твораў Сматрыцкага ў плане звароту пісьменніка да розных форм фальклорнага моўнага пласта. Праўда, тэкст «Апалогіі» напісаны Сматрыцкім на так званай *рускай* мове – агульнай для тагачасных беларусаў і ўкраінцаў літаратурнай мове Вялікага княства Літоўскага. На жаль, гэты тэкст дагэтуль лічыцца страчаным. Даследчыкі могуць карыстацца толькі варыянтам «Апалогіі», выдадзеным на старапольскай мове ў перакладзе сябра і аднадумца Сматрыцкага Касіяна Саковіча. Саковіч, як і Сматрыцкі, жыў на тэрыторыі Вялікага княства

Літоўскага і быў па абавязку службы святара звязаны з украінскім і беларускім насельніцтвам. Перакладчык разумеў і адчуваў спаўна «інтэгруючы» характар мовы твора Сматрыцкага. Таму яго пераклад усё-такі дазваляе зрабіць пэўныя высновы адносна мовы Сматрыцкага. Варта адзначыць і яшчэ адну акалічнасць. Тэксты XVI–XVII стст., створаныя ў Вялікім княстве Літоўскім, украінскія даследчыкі схільныя лічыць пераважна ўласнай нацыянальнай спадчынай. Так, акадэмік М. Грушэўскі, лічачы Сматрыцкага прадстаўніком найперш украінскай культуры, урыўкі з тэксту «Апалогіі» падаў у мадэрнізаваным украінамоўным узнаўленні, наблізіўшы тэкст да сучаснай моўнай практыкі ўкраінцаў. Зразумела, карыстаючыся варыянтамі «Апалогіі», выкананымі на старапольскай мове і на асучасненай ўкраінскай, цяжка высветліць, з моўнага пласта якога народа запазычаны тыя ці іншыя наяўныя ў тэксце фразеалагізмы. Аднак шырэйшы разгляд тэкстаў Сматрыцкага пазнейшага перыяду, створаных і на польскай, і на тагачаснай літаратурнай украінска-беларускай = *рускай* мове, дапаможа вызначыць агульны прынцып звароту пісьменніка да фальклору. Паколькі мы перакананы, што Сматрыцкага з няменшым правам можна залічваць не толькі да ліку ўкраінскіх, але і беларускіх пісьменнікаў, то, наследуючы прыклад М. Грушэўскага, дазволім і сабе здзейсніць мадэрнізацыю тэксту «Апалогіі», перадаўшы асобныя фразы ў асучасненым выглядзе па-беларуску.

Найперш адзначым, што ў твор Сматрыцкага, як і ў пропаведзі святароў таго часу, пранікаюць элементы народнай лексікі. Так, на каларытнасць стылю «Апалогіі» ўплывае выкарыстанне пастаянных эпітэтаў, якія часта сустракаюцца ў вуснай народнай творчасці. Сярод многіх іншых прыкладаў прывядзем толькі некалькі: *вечная мука, цяжкая праца, сухія грудзі, няправедная дарога, добрае (ласкавае) вока*. Эмацыянальна-экспрэсіўны характар прыдаюць тэксту прымаўкі і прыказкі. Тут і параўнанне сітуацыі праз простанародныя выразы пра «*хрэн з мёдам*» у «Апалогіі», і «заніжаны» стыль гумару ў «Паранэзісе», «Экзетэзісе». Характар сітуацыі пра незгаворлівасць дыскутантаў раскрываецца праз такія фразеалагічныя выказванні, як *упартая слепата, ні ўперад ні назад*.

У «Апалогіі» вобразнасць народнага мыслення моцна суадносіцца з ідэйнымі пастулатамі біблейскіх тэкстаў – паколькі гэты твор у жанравых адносінах з'яўляецца не толькі хаджэннем, але

яшчэ ўпісваецца і ў сферу тэалагічных трактатаў. Шмат у Сматрыцкага фразеалагізмаў, якія створаны на мяжы народнай дасціпнасці і высокага стылю Бібліі. Сярод іх «*атрэсці пыл з ног*», «*раб лукавы і лянівы*», «*там Рым, дзе Папа*», «*не судзі судом людскім, а судзі судом Божым*», «*дзела і Богу мілае, і сабе спасенне*», «*без любові дзела, як цела без душы – мёртвае*», «*школы – жытніцы царкоўныя*» («Экзетэзіс»). Павучальнасць і дыдактычнасць святара гучыць у аўтарскай фразе, пабудаванай па ўзору народнага фразеалагізма: «*Гора тым, якія кажуць: што добраму кепска, то кепскаму добра!*».

Часам аўтар сам пазначае паходжанне вобразнага выслоўя: «*Бо ў іх у саборныя дні дзеецца паводле той нашай рускай прыказкі: «Не чуеш караля ў сваёй зямлі*». Іншы раз у творы Сматрыцкага выразна праступае ўкраінская лексічная аснова фразеалагізма: «*Нехай з ним дідько мовить*!», «*Скрипить як у возниці без мазниці*». Указвае на ўкраінскае паходжанне прымаўкі такі складнік фразеалагізма, як тапонім з гістарычнай падсветкай – «*не один ваш і Славути нап'ється*» (пацерпіць паражэнне, ці будзе ўтоплены ў рацэ Дняпры-Славуце). Акрамя таго, у тэксце «Апалогіі» знаходзім варыянт радка з украінскай песні («*Паси, паси вівці, до вечора ні одної…*»). Беларуская аснова праступае ў прыказцы «*цяжка ваўком араці*». У асобных месцах перакладу «Апалогіі» адчуваецца аўтэнтычны аўтарскі тэкст, створаны менавіта па-польску. Сматрыцкі ў сваіх *рускіх* тэкстах часта карыстаўся лацінай, перадаючы і лацінскія фразы, і польскія ў арыгінале. Так, пра сітуацыю, калі адзін бок не хацеў пачуць іншага, Сматрыцкі выказваецца на латыні: *surdis fabula – байка апавядалася глухім*. І таму зусім верагодна, што польская прымаўка *Wiedzą sąsiedzi jak kto siedzi* мела месца і ў *рускім* тэксце Сматрыцкага. Цікавы і яшчэ адзін прыклад. Сматрыцкі піша: *Chto wkraw, toy praw, a u kogo ukradziono, tego obiesić* («Паранэзіс»). Першая палова фразы – фальклорна-беларуская, што засведчана на пісьме перадачай яе вымаўлення (*хто ўкраў, той праў*). Канец фразы, відавочна, аўтарскі (*а ў каго ўкралі, таго павесіць*).

Частка фразеалагізмаў, выкарыстаных Сматрыцкім, створана ў колах асвечаных людзей. Не ўсе яны прыжыліся ў народзе і не функцыяніруюць у народных колах сёння. Аднак яны знайшлі свой адбітак у творах Сматрыцкага, што таксама факт паказальны, бо сведчыць пра ўваходжанне свецкага элемента ў яго творы, якія прадстаўляюць літаратуру пераходнага перыяду. Вартыя ўвагі

такія прыклады: «*трымае ў сваёй руцэ сэрца каралеўскае», «цяжка адбяліць эфіопа», «як цыган за цыгана сведчыць і судзіць»* («Пратэстацыя»), *«гды пришло до речи – аж они все в дрова», «мусилем так плясати, як грано», «прытрут роги до жывога»* (з ліставання Сматрыцкага) і інш.

За выкарыстаннем народнага слова стаіць свядомая пазіцыя пісьменніка, яго патрыятычная скіраванасць. Калі ж параўноўваць «Апалогію» з «Хаджэннем Данііла», то відавочна наступнае: Сматрыцкі выявіў такое разуменне моўнай сітуацыі, якое характарызуе яго як прагрэсіўнага пісьменніка XVII ст. Можна ўбачыць эвалюцыю стылю Сматрыцкага і ў межах яго ўласнай творчасці. У параўнанні з першымі палемічнымі творамі Сматрыцкі ў «Апалогіі» больш «арыстакратычны» (С. Абрамовіч). Ён не карыстаецца, як раней, прыёмамі бурлеска, не заніжае вобраз праціўніка. Няма ў яго раздражнёнасці, гневу, рэзкіх інвектыў. У той жа час М. Грушэўскі лічыў, што Сматрыцкі ў апошніх творах «узняўся над манатоннай рыторыкай свайго «Трэнасу», а каталіцкія царкоўнікі нават назвалі пісьменніка Цыцэронам новага часу» [4, *476–477*].

Сматрыцкі ў «Апалогіі» не толькі крытыкуе і не толькі палемізуе. ПІсьменнік пераважна без іроніі ставіцца да ўяўнага дыскутанта (або яго іронія атрымлівае інтэлектуальнае напаўненне). Ён хоча быць успрынятым, ён пераконвае, агітуе, заахвочвае. І ў гэтым яму дапамагае фальклорны кампанент мовы твора. Не заўсёды раскрываецца нацыянальная гнасеалогія фальклорных элементаў, але згушчанасць думкі пры сцісласці слоў, што ўласціва народнай мудрасці, народныя маральна-этычныя функцыі іх відавочныя.

Такім чынам, адзначым, што «Апалогія» Сматрыцкага месціць царкоўныя і свецкія пачаткі. Гэты твор – тэалагічны трактат, юрыдычны і палітычны дакумент, і пропаведзь, і споведзь. У тэксце «Апалогіі» з'яўляюцца прыкметы белетрызацыі аповеду, што стане ў літаратуры новага і навейшага перыядаў стрыжнем эпічнага твора. Выкарыстанне фальклорнага элемента ў «Апалогіі» прадвызначае далейшыя пошукі пісьменнікамі разнастайных форм сувязей з вуснай народнай творчасцю, з нацыянальным пачаткам у літаратуры.

Літаратура

1. *Абрамович С. Д.* Мелетій Смотрицький та проблеми філологічної культури Бароко // Українська література XVI-XVII ст. та інші слов'янські літератури. К., 1984.

2. *Александров О.* Автор в українській середньовічній літературі // Sakrum і Біблія в українській літературі. Люблін, 2008.

3. Apologia peregrinacjej do krajow wschodnich Meliciusha Smotrickiego R. P. 1623 і 1624…Lwow, 1628.

4. *Грушевський М. С.* Історія української літератури: в 6 т. Т. 6. К., 1995.

5. *Демин А. С.* О древнерусском литературном творчестве: Опыт типологии с XII по середину XVIII вв. от Иллариона до Ломоносова. М., 2003.

6. Евангеліе учителное, албо казаня на кождую неделю и свята урочистіи през святого отца нашего Калиста. Евье, 1616.

7. *Колесов В. В.* Древнерусский литературный язык. Л., 1989.

8. *Яременко П. К.* Мелетій Смотрицький: Життя і творчість. К., 1986.

Таццяна Кабржыцкая

ДА ПЫТАННЯ ПРА МІФАПАЭТЫЧНУЮ І ФАЛЬКЛОРНУЮ АСНОВУ ТВОРА МАКСІМА БАГДАНОВІЧА «СТРАЦІМ-ЛЕБЕДЗЬ»

«Страцім-лебедзь», адзін з шэдэўраў творчасці М. Багдановіча, быў напісаны ў 1916 г. З таго часу да асэнсавання мастацкіх сродкаў, якімі карыстаўся паэт пры рэалізацыі сваіх думак, звязаных з птушкай Страцім-лебедзь, звярталася нямала даследчыкаў. Аднак трэба прызнаць, што пры гэтым твор так і застаецца асэнсаваны недастаткова поўна.

Літаратуразнаўцы, характарызуючы твор «Страцім-лебедзь», бачаць у ім найперш сюжэт апокрыфа пра Ноеў каўчэг і патоп. Апокрыфы прыходзілі да людзей не ў пісьмовай форме, а пераважна ў вуснай – на іх падставе фарміраваліся вусныя аповеды, пераказы, ствараліся легенды, балады. Сюжэт апокрыфа ўзаемадзейнічаў з жанрамі вуснай народнай творчасці славян, «абрастаючы» новымі сюжэтнымі матывамі, дадатковымі сэнсавымі акцэнтамі. М. Багдановіч, як справядліва запрыкмеціў украінскі даследчык І. Дзенісюк, быў *інтэлектуальным паэтам*: «разумовая праца над формай, спосабамі, матэрыялам, мэтай, на думку беларускага паэта, не перашкаджае натхненню, а знаходзіцца з ім у сутворчасці!» [4, *214*]. У Багдановіча сімвал выступае магутнай сувяззю ідэй. Увесь комплекс праблем, якія мог ускласці аўтар менавіта на вобраз Страцім-лебедзя, па сутнасці, яшчэ не раскрыты.

Даследчыкі па-рознаму, у прыватнасці, разумеюць жанр твора. Так, Р. Бярозкін лічыў «Страцім-лебедзь» *паэмай*, М. Грын-

чык – *гераічнай паэмай*. У ранняй манаграфіі А. Лойкі «Максім Багдановіч», напісанай яшчэ ў 1966 г., сустракаем вызначэнне твора проста як *верш*. Пры гэтым аўтар манаграфіі адзначае, што паэт выкарыстоўвае *легенду*. На яго думку, «сама легенда была нескладанай» [5, *188*]. У сваіх працах канца XX ст. А. Лойка называе «Страцім-лебедзь» *баладай*. Менавіта як *баладу* характарызуюць твор «Страцім-лебедзь» І. Багдановіч, В. Рагойша. І. Навуменка ў матэрыяле, змешчаным у першым томе акадэмічнага выдання «Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.», ізноў характарызуе твор як проста *верш*.

Вызначэнне жанравай прыроды твора «Страцім-лебедзь» доўгі час знаходзілася ў залежнасці ад кан'юнктуры таго часу, калі працавалі знакамітыя даследчыкі творчасці М. Багдановіча. Так, эпоха савецкай рэчаіснасці патрабавала ад Р. Бярозкіна, М. Грынчыка, іншых даследчыкаў інтэрпрэтаваць і жыццё, і мастацкія творы ў духу гераічных рэвалюцыйных пераўтварэнняў.

Р. Бярозкін і ў рускамоўнай працы пра Багдановіча «Человек на заре», і ў беларускай кнізе «Чалавек напрадвесні» палічыў патрэбным падкрэсліць, што «фальклорная, алегарычная ладам, паэма Багдановіча многімі сваімі ўласцівасцямі і нават агульным напрамкам думкі "ўпісваецца" ў атмасферу ідэйных пошукаў рускай перадрэвалюцыйнай паэзіі» [2, *174*]. «Над апошняй паэмай Багдановіча, як ні над адным іншым яго творам, лунае дух горкаўскага рамантызму, горкаўскай прагі подзвігу, да таго ж выяўленых у роднасна-блізкіх формах гераічнай алегорыі, сімвала, песні "безумству храбрых" [2, *175*]. А. Лойка адзначаў, што «алегарычна-сімвалічны вобраз Страціма станавіўся на парозе рэвалюцыйна-гераічнага эпасу» [5, *190*].

Сапраўды, эпоха савецкай рэчаіснасці патрабавала ад творцаў інтэрпрэтаваць і жыццё, і мастацкія творы ў духу гераічных рэвалюцыйных пераўтварэнняў. Таму ідэйны змест «Страцім-лебедзя» прачытваўся ў святле героікі подзвігу, учынак Лебедзя літаратуразнаўцамі тыпізаваўся, апісаныя Багдановічам падзеі прачытваліся шырока – як ліра-эпічнае палатно, як паэма.

Паказальна, што нават М. Грынчык, які пры напісанні манаграфіі «Максім Багдановіч і народная паэзія» павінен быў выступаць, у параўнанні з іншымі даследчыкамі творчасці Багдановіча, найперш як фалькларыст, не ўлічыў тое, што твор Багдановіча

ўвабраў у сябе шматлікія фальклорныя імпульсы. «Страцім-лебедзь» і сваім ідэйным зместам, і жанравымі прыкметамі вырастаў з шырокай фальклорнай асновы. М. Грынчык звязаў тэкст Багдановіча, як і належала, з фальклорнымі запісамі Е. Раманава [3]. Бо вядома, што М. Багдановіч стварыў свайго «Страцім-лебедзя» на падставе сюжэта «касмаганічнай казкі», што была надрукавана ў «Беларускім зборніку» Е. Раманава. Менавіта гэтым фактам, зрэшты, абмяжоўваюцца ўсе даследчыкі, спасылкі на зборнік Е. Раманава фігуруюць ва ўсіх працах, прысвечаных Багдановічу. Упамінае пра зборнік Е. Раманава пры аналізе твора «Страцім-лебедзь» і І. Навуменка. Паказальна, што І. Навуменка лічыць, што ў «народным сказе» «Страцім-птушка» аповед вядзецца пра «*неазначаную птушку*» (курсіў наш. – *Т. К.*). Багдановіч жа замяніў яе канкрэтным лебедзем, «вобраз прыгожага лебедзя мастацкі ўзмацніў паэтычную задуму» [8, *306*]. Характэрна, што слова «**страцім**» і навукоўцы, як бачна з папярэдняга прыкладу, і шэраговыя чытачы не звязваюць з фальклорна-міфалагіным напаўненнем. «Страцім» – успрымаецца як «*неазначаная птушка*» ці разумеецца як Багдановічаў неалагізм ад лексемы «**страта**». Спрацоўвае алюзія: сэнсавае напаўненне твора, тое, што птушка загінула, яе «страта» нібыта падказвае разуменне паходжання назвы птушкі. **Аднак такая думка ў корані памылковая**!

Слова ***страцім*** прыйшло ў славянскі ўжытак пры перакладзе богаслужэбнай літаратуры. Таямнічая птушка *грыф* пры перакладзе атрымала назву *птушка-нага.* У далейшым гэта назва трансфармавалася ў слова *нагуй, нагай.* Медыявісты адзначаюць, што ў асобных рэдакцыях старарускіх духоўных вершаў, у прыватнасці ў «Галубінай кнізе», дзейнічаюць і *нагай-птушкі*, і *страцімы*, і іх разнавіднасці: *страфіл, страхіль, страпіюн, струт* і інш. Заўважана, што ў славянскіх паданнях пра Саламона назва птушкі *нага* чаргуецца з назвай *страфіл, птушка астрафільская, страцім.* Пазначаныя формы назваў птушкі з'яўляюцца вытворнымі ад грэчаскага слова «στροδύος» – страус. У многіх старажытных тэкстах адзначаецца «**Страцім-птушка ўсім птушкам маці**» [1, *7*]. Страцім – Нага, Нагуй, Ногаць-птушка – з'яўляюцца незнішчальнымі. Яны валодаюць моцнай сілай, вынаходлівыя і трывушчыя. Звязваючы розныя касмаганічныя зоны, верх і ніз Сусветнага дрэва, птушка ў міфах выступае сімвалам жыцця.

У міфах існуе падзел птушак на «добрыя» і «дрэнныя». У якасці татэмаў выступаюць «добрыя», Божыя птушкі, да якіх залічваюць голуба, лебедзя, бусла. Такім чынам, герой Багдановіча Лебедзь можа ўспрымацца як *добры татэм.* Аднак ён мае яшчэ і тую перавагу над іншымі птушкамі, што ён – *белая* птушка. Магчыма, для Багдановіча і гэта было вельмі важным, нараджалася дадатковая метафара, дадатковы сімвалічны сэнс. Белы – чысты, святы, непарочны.

Вельмі важна пры прачытанні твора М. Багдановіча «Страцім-лебедзь» улічваць тое, што ў міфалогіі *птушка* выступае як «першацар». Яе функцыі – функцыі пасланца Бога. У адных выпадках птушкі (як, скажам, *арол*) сімвалізуюць моц дзяржаўнай улады. Што датычыць Багдановічавага тэксту, то тут апора зроблена на іншы сімвалічны сэнс. Лебедзь – увасабленне творчага пачатку. У такім сімвалічным плане выкарыстоўвалі вобраз лебедзя паэты-сімвалісты, і Багдановіч не мог гэтага не ведаць. Птушка Лебедзь была запатрабавана ў пісьменніцкай практыцы, каб выконваць функцыі метафарычнага сцвярджэння верхавенства духоўнага пачатку над іншымі праявамі быцця. Такім чынам, Страцім-лебедзь мог быць выпісаны Багдановічам як вобраз другаснага дэміурга. Пры гэтым важна тое, што паэта цікавіў у філасофскім аспекце не сімвал улады як такой. Герой Багдановіча – дэміург-майстар, мастак, стваральнік духоўнасці.

Вобразы птушак мелі з прадаўніх часоў сакральны характар. Можна лічыць, што Страцім-лебедзь у Багдановіча спалучае ў сабе функцыі дзвюх птушак, з’яўляецца міфапаэтычным класіфікатарам розных птушкавых кодавых версій. Вадаплаўныя птушкі – менавіта такая ўзятая ў тэкст М. Багдановічам – надзелены асаблівымі функцыямі: яны ныраюць, прытым могуць гэту акцыю выконваць некалькі разоў, прыносяць са дна ў дзюбе грудку зямлі, з якой нараджаецца тэрыторыя, дзе паўстае новае жыццё. Падкрэслім: у «Галубінай кнізе» нагуй-страцім суаднесены з «морам-акіянам»: *«Живет стратим птица на океане-море и детей производит на океане-море»*. На дне мора птушка і есць, і п’е, і плод плодзіць. Такія павароты ў фальклорных сюжэтах – птушка здатная падняць скарб з глыбіні мора, яна можа разбурхаць акіян, прыскорыць ход вады на рэках, узняўшыся высока ў паветры, выратаваць героя (казка пра Акіра Прамудрага і інш.) – падказваюць аптымістычнае прачытанне канцоўкі твора М. Багдановіча.

Як бачым, шматлікі міфалагічны, фальклорны матэрыял, тыпалагічна блізкі творчай задуме Максіма Багдановіча, дае пад-

ставы ўбачыць створаны паэтам вобраз Страцім-лебедзя ў новым святле. Трэба прызнаць, што міфапаэтычныя сувязі ў тэкстах могуць быць завуаліраванымі. Як адзначаюць даследчыкі, часам нават яны ўвогуле свядома скіраваны аўтарамі ў сферу іншых асацыяцый. Што датычыць Лебедзя, то гэты вобраз заўсёды вызначаецца станоўчымі якасцямі. Страус у далёкіх народаў (напрыклад, арабаў) можа быць звязаны з духам хаосу. Аднак ва ўсходнеславянскім уяўленні пераважае асацыяцыя страуса з «маці ўсіх птушак» (у казках). Даследчыкі ўпэўнены, што ў хрысціянскай традыцыі страус – «символ тех, кто полагает свою веру в Боге» [6, *349*].

Як бачым, вызначэнне ролі народнапаэтычных вобразаў-архетыпаў у творчай лабараторыі М. Багдановіча дазваляе больш глыбока і аб'ектыўна набліжана да паэтавай задумкі прачытаць ідэйны змест творчасці паэта. Звярнуўшыся да архаічнага міфапаэтычнага матэрыялу, – а такім матэрыялам, як вядома, М. Багдановіч цікавіўся асабліва актыўна! – мы можам адкрыць і новую зместавую напоўненасць твора «Страцім-лебедзь». Першая спроба ўлічыць складнікі фальклорнай «радаслоўнай» мастацкай палітры «Страцім-лебедзя» была здзейснена мною на «Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі, прысвечанай 100-годдзю першых публікацый вершаў М. Багдановіча», якая адбылася 27 лістапада 2009 г. у Літаратурным музеі Максіма Багдановіча. Матэрыялы канферэнцыі пакуль што рыхтуюцца да друку. Гэтай сваёй публікацыяй я заклікаю даследчыкаў звярнуцца да іншых фальклорных запісаў, якія датычацца закладзенага ў творы «Страцім-лебедзь» сюжэта. Бо пазнанне сапраўднага мастацтва – працэс невычарпальны.

Літаратура

1. *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. М., 1996.

2. *Бярозкін Рыгор*. Чалавек напрадвесні. Мінск, 1986.

3. *Грынчык Мікола*. Максім Багдановіч і народная паэзія. Мінск, 1963.

4. *Денисюк Іван*. Літературознавчі та фольклорні праці: у 3 т., 4 кн. Т. 1. Львів, 2005.

5. *Лойка Алег*. Максім Багдановіч. Мінск, 1966.

6. Мифы и легенды народов мира: энциклопедия: в 2 т. Т. 1. М., 1982.

7. *Мочульский В. Н.* Историко-литературный анализ стиха «Голубиной книги». Варшава, 1887.

8. *Навуменка І.* Максім Багдановіч // Гісторыя беларускай літаратуры ХХ ст.: у 4 т. Т. 1. Мінск, 1999.

Анна Квачек

ФОЛЬКЛОР КАК ЭЛЕМЕНТ ХРОНОТОПА В ТВОРЧЕСТВЕ Ж.-М.Г. ЛЕКЛЕЗИО

Лауреат Нобелевской премии 2008 г. по литературе Ж.-М. Г. Леклезио родился в 1940 г. в Ницце, в двуязычной семье (отец – англичанин, мать – француженка). Постоянные переезды в связи с семейными обстоятельствами и своеобразный взгляд на общество породили у него чувство отчуждения по отношению к Франции. Благодаря маврикийским и бретонским корням (Бретань – область на северо-западе Франции) Леклезио чувствует себя «островитянином», то есть человеком, занимающим промежуточное положение между сушей и морем.

Родственные и духовные связи автора с исторической родиной ярче всего проявились в его объединенных в трилогию романах «Le chercheur d'or» («Золотоискатель», 1985), «Voyage à Rodrigues» («Путешествие на Родригес», 1986) и «La Quarantaine» («Карантин», 1995). Последние романы писателя «Révolutions» («Революции», 2003), «L'africain» («Африканец», 2004) и «Ourania» («Урания», 2006) также посвящены истории собственного рода.

Нельзя сказать, что познавательное путешествие – редкая тема в литературе. Древнейший хронотоп путешествия, уходящий своими корнями в фольклор, предлагает автору новые возможности для развития сюжета. Географическая удаленность места действия романа позволяет читателю взглянуть на французский язык как бы со стороны, одновременно ощутив экзотику «Заморской Франции».

Автору «Золотоискателя» удалось преподнести себя настоящим маврикийским писателем: его предки, как и его жена, были родом с этого острова. В романе писатель возвращается на родину, в воображаемое детство, рассказывая нам историю, похожую на ту, что пережил его дед по отцовской линии.

Среди пространственных образов ведущая роль отводится морю как стихии, характерной для второго периода творчества писателя. Обязательным элементом повествования является корабль, образ которого открывает особую систему знаков. С одной стороны, это связующее звено между старой и новой жизнью, с другой – символ изоляции, одиночества героя, гонимого по волнам судьбы («Остров сокровищ», «Робинзон Крузо»), где архетипом выступают мифы о Ясоне и аргонавтах.

Длительности поиска клада противопоставляется суммарная характеристика последних тридцати лет жизни повествователя. Сопоставляемые временные отрезки ассоциируются с разными пространственными образами, где образ дома связан с периодом детства, образ клада (золота) – с будущим, поиск и море – с настоящим. Хронотоп идиллии сменяется хронотопом порога, а затем формируется в хронотоп дороги (поиска). Обратимость временного потока зависит от наличия внутренней оценки. «Миг», воскрешаемый памятью, оценивается как реальный, в результате снимается противоречие между прошлым и настоящим.

Функция золота как элемента пространства выделяется в условиях предельной драматизации. Семантика универсума становится амбивалентной. По мере перехода вещного образа из пространственного плана во временной (то есть из фабульного в сюжетный) образ становится символом. Эта мысль может быть подтверждена названием романа «Золотоискатель»: поиски подразумевают долгое время; метафорический образ золота обогащается также за счет сопоставления различных способов коммуникации. В романе одним из значений символа «золото» является, согласно известной поговорке, молчание. Европейцы не могут себе объяснить, каким образом общаются люди, говорящие на языке взглядов и жестов, но именно невербальная информация представляет особую ценность, поскольку передает искренние эмоции. В своих философских эссе Леклезио косвенно намекает на желание «отказаться от языка». Такая попытка уже осуществлялась в Средние века алхимиками при составлении «Mutus liber» («Книги без слов»), в которой процесс получения золота в лабораторных условиях изображен в виде гравюр. Стадии процесса выражены в различных символических образах. Если принять свой жизненный срок за неблагородный металл, то его тоже можно трансмутировать в золото – в вечную жизнь. Вместо того, чтобы «добыть» золото, персонаж его «изготовил». С алхимиками его роднит дух экспериментаторства, постоянного духовного поиска. Настоящее золото «находится» в душе такого героя, это блеск идей и преодоление инертного мышления.

Несмотря на то, что Алексис пытается забыть социальные условности, он остается европейцем по своему восприятию времени. Мальчик получил домашнее воспитание, мама заставляла его заучивать отрывки из Святого Писания, с целью назидания пересказывала

жития праведников. Таким образом, Алексис усвоил с детства, что Бог лишил человека бессмертия, а Христос повернул время в сторону вечной жизни. Отмена календарного отсчета в повествовании и пространственные символы – золото, море, небо, не подверженные разрушению временем, создают иллюзию вечной жизни в раю. Человек в романе Леклезио напрямую сталкивается с несвободой, представленной под двойным углом зрения: пространство предельно конкретно и в то же время символически обобщённо. Его можно определить календарно, но нельзя постичь логически.

Пространство и время своим присутствием в виде вечных стихий активно воздействуют на сознание европейца. В романе Леклезио побеждает герой, научившийся ценить настоящее и преодолевший хотя бы на время страх смерти, внушенный в детстве. В описаниях различных мест проявляется также историческое время – прошлое пронизывает пространство.

В хронологическом плане текст романа зафиксирован примерно на тридцатилетнем периоде с конца XIX по начало XX в. Но внутри этой отметки время подвижно. Два положения: вертикальное (понимание) и горизонтальное (рассказывание) приводят к синтезу романной структуры в различных аспектах пространства. Сознание персонажа, его внутреннее время становится разновидностью пространства. Вместе с героем мы путешествуем не только в горизонтальной географической плоскости, перемещаемся в разные исторические периоды, но и по вертикали. Алексис сравнивает себя с библейскими, евангельскими, историческими и мифологическими персонажами (Адам, Христос, Неизвестный Корсар, Ясон), вызывая ассоциации с предшествующими эпохами. Использование подобных аллюзий формирует дополнительное вертикальное пространство произведения, связанное с интеллектуальным багажом героя. Принцип комбинации вертикали и горизонтали задан основным мотивом – путем с острова по морю на другой остров. Пространство расширяется, а внутренний мир сужается до размеров вожделенного сундука. Мышление героя движется по эпохам, используя в качестве «лестницы» литературные и вещественные образы. Подобная структура художественного пространства объясняется тем, что Алексис одинок, ищет моральную опору в материальном богатстве, не может связать настоящее с прошлым и будущим. Вертикальное пространство «Золотоискателя» имеет пять источников, которые перерабаты-

ваются и преподносятся читателю в новой форме [5, *18*]. В романе с помощью пространственно-временных образов формируются:

1) религиозная тематика (дерево шальта как древо познания);

2) литературные мотивы (клад, остров сокровищ);

3) эпические мотивы (корабль и золото);

4) креольский фольклор (предметы быта);

5) общественная история (реалии первой мировой войны).

Читатель совершает иллюзорное путешествие через временную границу в разных периодах культурной реальности. В художественную ткань произведения вплетаются образы из Библии, античности, эпохи средневековья и романтизма. Вторичное освоение данных сюжетов, их переплавка в новое пространственно-временное, смысловое единство приводит к их обогащению как художественных форм новыми значениями, и это развитие идей составляет более важный аспект содержания романа, чем непосредственное романное действие. Подобная структура хронотопа усиливает активность воображения и требует от читателя интеллектуальных усилий. Пространственная организация романа развивается по двум направлениям – это движение по вертикали, обуславливающее мифологический контекст, и по горизонтали внешнего мира: поиск сокровищ, ставших смыслом жизни. Пространства произведения тесно взаимосвязаны, они иллюстрируют философские и эстетические поиски автора.

Образ жизни Алексиса напоминает аскетизм одного из главных богов индуистского пантеона Шивы, обладающего неограниченными возможностями благодаря третьему глазу, которым он мог видеть одновременно прошлое, настоящее и будущее. «Наиболее раннее мистически-метафизическое оформление воззрения на мир», попытка объяснить его законы содержится в наидревнейшей части Вед, священных писаний индуизма [6, *77*]. Попытка вернуться в прошлое, осознать свои ошибки подтверждается в романе появлением нового мифопоэтического персонажа – девушки по имени Ума. Напомним, что Ума, жена Шивы, рожденная от духа, прародителя человечества, была умудрена опытом прошлых рождений. В классической индийской поэзии Ума – это Парвати, дочь гор (Гималаев) [2, *913*]. В романе Леклезио имя собственное приобретает семантическую мотивировку. Это проверка связи с читателем, с внетекстовой реальностью. В индийском мире, по мнению О. Шпенглера, культ Парвати связан с тем, что человек, подобно растению, отда-

ет себя на откуп природе [6, *178*]. В романе «Золотоискатель» Ума представлена как хозяйка долины, на просторах которой Алексис ищет клад. Она убеждает его, что золота здесь нет. Если бы герой прислушался к словам девушки, то не стал бы тратить тридцать лет жизни на то, что открылось ему однажды ночью. Он также мог бы стать властелином мира в том смысле, что отречение от материального и понимание подлинных человеческих ценностей открыло бы для него бесконечные горизонты нравственного самосовершенствования в традициях индуизма.

В романе «Карантин» («La Quarantaine», 1995) на острове сосуществуют люди со всех уголков мира, со своими обычаями, запретами, языком. Жители острова, в основном индейцы, используют язык как магическое средство, для них он такое же мистическое событие, как рождение или смерть. Слово объединяет человека и Вселенную.

Анализ романа подтверждает, что даже единичное употребление имени мифического героя в романе «Карантин» намекает на скрытое мифологическое повествование. Ключевой женский образ, девушка по имени Сурия (Сила Солнца, как уточняет Леклезио), – это носитель тайного смысла. Древний язык ведических текстов назывался «солнечный» («syriaque»), так как индусское божество Сурья, представляя положительный аспект стихии огня, согревает мир. Мы полагаем, что в этом произведении автор выразил явное предпочтение синтезированному учению Древней Индии как наиболее результативному и эффективному в целях постижения сути пространства и времени.

Идеи о возможности познания свойств Вселенной путем миросозерцания и постепенного отключения сознания хорошо прослеживаются в буддизме. Буддистская концепция трансформации сознания связана с возможностью человека слиться с окружающим пространством, «войти в космическое тело Будды» [3, *41*]. Буддизм противопоставлен христианству и исламу в понимании пространства и времени, так как стремится не к изменению внешней среды, а к познанию ее сущности. Высшие ценности можно постичь, погрузившись в особое состояние, когда человек сливается воедино с окружающим миром. Такое бытие буддизм сравнивает с океаном. Для восточных этических систем вода – это сущность материи, изначальная субстанция. Океан бушует, потом волны стихают, но это не значит, что океана нет. Состояние созерцательной отрешенности

понимается буддизмом как отсутствие суеты и искоренение эгоизма. Но в единичной жизни этой цели достигнуть невозможно, так как однажды содеянное не может повлечь за собой вечный результат [4]. С точки зрения буддизма, каждое живое существо безначально как некий узор на ковре жизни, а потом нити могут соединиться в другой узор – судьбу другого человека. Буддист понимает смерть как перерождение в новом узоре. Образно говоря, Леклезио создал узор семьи. Его предки, став героями романов, смогли достичь состояния, которое приближает их потомка к нирване.

Литература

1. *Le Clézio J.-M.G.* Le Chercheur d'or. P.: Gallimard, 1985.

2. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии: Библиотека всемирной литературы. Серия I. Т. 16. Москва, 1977.

3. Религии мира: пособие для учителя / Я. Н. Щапов, А. И. Осипов, В. И. Корнеев, под ред. Я. Н. Щапова. Москва, 1994.

4. *Розенберг О. О.* О миросозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке. Петербург, 1919.

5. *Циглер Е. М.* Литературные заимствования в постмодернистской прозе Великобритании (Д. Фаулз, Э. Берджес, А. Картер, А. С. Байкатт): дис. .. канд. филол. наук. 10.01.05. Минск, 1999.

6. *Шпенглер О.* Закат Европы: в 2 т. Т. 1.; пер. с нем. И. И. Маханькова. Москва, 2003.

Усевалад Рагойша

«НОТЫ ФАЛЬКЛОРУ» Ў МАСТАЦКІМ СТЫЛІ МІХАСЯ ЗАРЭЦКАГА

«З самага пачатку, як я стаў пісаць наогул, я пісаў па-беларуску. Захапленне літаратурнай творчасцю было ў мяне часткай рамантычнага захаплення "беларускасцю", якое заўладала мною, захапленне ідэяй адраджэння нацыянальнай беларускай культуры», – у гэтых словах закладзена галоўная вызначальная рыса мастакоўскай натуры Міхася Зарэцкага. Факт нацыянальнага самаўсведамлення Зарэцкага як пісьменніка раскрываецца, безумоўна, ужо ў тым, што пісьменнік пісаў менавіта па-беларуску. Аднак ідэю нацыянальнага адраджэння пісьменнік разумеў вельмі шырока. Пісьменнік мэтанакіравана працаваў над стварэннем нацыянальнага характару, шукаючы яго прыкметы і ў мінулым, і ў сучасным. Імкненне

Зарэцкага праўдзіва адлюстраваць рэчаіснасць рэалізоўвалася не толькі праз рэалістычныя сродкі пісьма. Метад Зарыцкага можна ахарактарызаваць як неарэалізм. Свае думкі і пачуцці М. Зарэцкі раскрываў у творчасці, таленавіта спалучаючы нацыянальныя традыцыі з заходнееўрапейскімі дасягненнямі ў галіне мастацтва. Ён свядома вывучаў навейшую тэхніку пісьма, якую выпрацоўвалі заходнееўрапейскія творцы – мадэрністы.

Знаходзім у творчасці Зарэцкага схільнасць да філасофскага роздуму, што праяўляецца праз элементы экзістэнцыялізму. Беларускія даследчыкі, як правіла, звяртаюць увагу на тыпалагічныя сыходжанні (ці нават прамы перагук) Зарэцкага і Дастаеўскага. Зарэцкі сапраўды дазволіў сабе даследаваць псіхіку не толькі рэвалюцыйных актывістаў, але і людзей, вылучаных з усялякіх сістэм – палітычных, рэлігійных, сацыяльных. І ў гэтым нельга не заўважыць блізкасці да экзістэнцыялістаў. Трэба прызнаць, што ўплыў экзістэнцыялізму на мастацкую літаратуру выявіў сябе асабліва актыўна ў час, калі Зарэцкі ўжо быў пазбаўлены права на творчасць. Аднак менавіта ў 1920-я гады, у перыяд актыўнай працы Зарэцкага, экзістэнцыялізм ужо існаваў як філасофская сістэма. І ў яго мастацкіх творах знайшоў свой адбітак роздум над існасцю чалавека такіх мысліцеляў, як С. К'еркегар, Ф. Ніцшэ. Беларускі пісьменнік, як і сучасныя яму філосафы, аналізаваў эмпірычны бок сутнасці жыцця чалавека. Дысгармонія і абсурднасць, насуперак спадзяванням, працягвалі знаходзіць сабе месца ў новым грамадстве. Гэта непакоіла многіх пісьменнікаў. Некаторыя з іх звярнуліся да сатырычных прыёмаў пры даследаванні ў сваіх мастацкіх творах прычын дэфармацыі грамадскіх ідэалаў. У іншых творцаў, прырода мастацкага таленту якіх не змяшчала з'едліва гумарыстычнага ці сатырычнага элемента, ідэя атрымлівала іншую афарбоўку. Ірацыянальнасць, абсурднасць быцця – і трагічная неўладкаванасць чалавечага жыцця, актыўнасць свядомага і падсвядомага ў натуры чалавека. Існаванне чалавека, экзістэнцыя – гэта быццё для смерці? Над гэтым пытаннем задумваліся і ўкраінскія пісьменнікі 20-30-х гг. XX ст., у творчасці якіх можна знайсці прыкметы эстэтыкі экзістэнцыялізму. У агульнай скіраванасці некаторых твораў М. Зарэцкага адчуваецца гарачы пульс балючага нерва твораў знакамітага ўкраінскага пісьменніка У. Віннічэнкі. У «Голым зверы» Зарэцкага прачытваецца той самы агалены біялагізм, тыя інстынкты, на якія «хварэлі» героі Віннічэнкі. Яшчэ з большай падставай можна гаварыць пра тыпалогію творчых

пошукаў М. Зарэцкага, што рэалізаваліся ў аповесці «Голы звер», і выдатнага ўкраінскага празаіка В. Підмагільнага, маючы на ўвазе яго аповесць «Астап Шаптала» (1921) і інш.

Проза Зарэцкага настолькі багатая на мастацкія адметнасці, што дазваляе гаварыць пра сябе як пра выключную з'яву ў літаратуры Беларусі. У мастацкай палітры Зарэцкага выразна праступаюць сродкі экспрэсіянізму, імпрэсіяністычная каларыстычнасць і музычнасць. А гэта ўжо раскрывае неарамантычны характар творчасці Зарэцкага. У Зарэцкага знаходзім шмат занатовак пра схільнасць самаго сябе, сваіх герояў да рамантычнага светаадчування. Асаблівасці рамантычнага пісьма Зарэцкага выявіліся ў непарыўнай знітаванасці з лірызацыяй адлюстраванага матэрыялу. Пры гэтым пісьменнік чэрпаў з магутнай крыніцы народнай спадчыны.

Зарэцкі ўзбагачаў свой індывідуальны стыль зместавапсіхалагічнымі і мастацка-моўнымі кампанентамі, прыўнесенымі ў празаічныя творы (часткова і ў драматургію) з міфаў, легенд, казак, паданняў, песень, выкарыстоўваючы народныя фразеалагізмы, іншыя зафіксаваныя праз вякі выявы народнага генія. Гаворачы пра прозу, звернемся да тыпалогіі эпасу. Яго генезіс, як падкрэслівалі шматлікія тэарэтыкі, вырастаў з першаснага сінкрэтызму абрадавага дзейства, у якім непарыўна былі злітыя эмбрыянальныя формы многіх мастацтваў і тых родаў літаратуры, якія паўсталі пазней. Так, пастунова ў развітых эпічных творах асноўную цікавасць пачынае складаць аб'ектыўны змест. Эмоцыі, якія прыўносіла ў дзейства абавязковае раней выкананне песні, пастунова сцішваліся, бо ліквідавалася сама патрэба ў песні. Аналіз украінскага прыгожага пісьменства перыяду нацыянальнага адраджэння паказвае, што зварот пісьменнікаў да нацыянальных першавытокаў спрыяў своеасабліваму «ўваскрэсенню» у іх творах даўнейшага мастацкага сінкрэтызму. Пры гэтым важна падкрэсліць, што выкарыстанне фальклору не паўтарала практыкі пісьменнікаў-рамантыкаў XIX ст. Складалася новая школа пісьменніцкага фальклярызму, абумоўленая неарамантычнымі пошукамі ў зместава-выражальнай сферы. У прозе Зарэцкага гэтыя тэндэнцыі знайшлі свае выявы ў звароце да жанрава-тэматычнай разнастайнасці роднага фальклору і ў ліраэпічнай арганізацыі тэксту, якая таксама здзяйснялася не без фальклорных прыёмаў.

Звернемся да твораў Зарэцкага «Голы звер» і «Ой, ляцелі гусі». У тэкстах і аповесці, і апавядання мастацкасць увыразніваецца за

кошт выдатна выпісаных пейзажаў. Майстэрства аўтара ў тым, што апісанні прыродных з'яў спрыяюць псіхалагізацыі раскрыцця ўнутранага стану дзейных асоб, а таксама і лірычнага героя твора. Карціны прыроды падаюцца праз зрокавыя вобразы. Ацэначныя прыметнікі, колеравая гама малюнка суадносяцца з фальклорнымі прыёмамі, бо аўтар звяртаецца і да сталых фальклорных эпітэтаў (*мядовыя ўзмывы*, *пышныя краскі*, *нябесны блакіт*, *смелая сіла*, *звонкая песня*, *буйная паводка* і інш.), і да народных параўнанняў (*так, як лёгка зброднівай карове ўлезці ў чужое дабро*; *ноч густая, як дзёгаць*).

Аднак спосаб падачы, агульнага афармлення зрокавага малюнка ў Зарэцкага адрозніваецца ад фальклорнага. У пісьменніка больш важкімі выяўленчымі прыёмамі з'яўляюцца не столькі жыццёвая верагоднасць, не рэалістычнасць, уласцівыя фальклорнай паэтыцы, колькі менавіта імпрэсіяністычныя магчымасці адлюстравання, прытым не так самой з'явы, як узнаўлення таго пачуцця, якое можа выклікаць карціна прыроды ці пейзажная замалёўка. Каларыстычная гама Зарэцкага напоўнена – як ў жывапісе – запамінальнымі яскравымі фарбамі: «*Скрозь празрыстыя шыбы сыплецца мяккапразрыстае сонца, сцелецца па падлозе дрыготкімі жоўтымі плямамі. Ад сонца ўката празрыстая шэрсць, і таксама празрыста свеціцца золатам каса Лідачкі, што недалужна звісла з ложка*». Відавочна, што вобраз *залатой касы* ўзяты з фальклорнага арсенала. І прыметнік *празрысты* ўспрымаецца фактычна як сталы эпітэт, хаця распрацаваны гэтыя вобразы ў пісьменніка, як бачна, па-свойму.

Зрокавыя вобразы прыроды ў Зарэцкага пластычныя, яны перадаюцца і праз колер, і праз рух. Варта прывесці як прыклад карціну завірухі з аповесці «Голы звер»: «*На дварэ завіруха. Скавыча вецер за рогам, плача аб нечым, ці што. Мо гэта ў некага гора, няшчасце якое, і ён так галосіць, заве на ратунак? Роем пасланцы прылятаюць – сняжынкі сухія, халодныя – і ў зморы не могуць крыкнуць, ляпнуць у шыбу, а толькі шэпчуць бяссільна там, за вакном: Выйдзі, выйдзі… Зірні…*». Як у першасным мастацтве, у творы празаіка слова «суіснуе» адначасова з музыкай. І менавіта словам перадаецца музычнасць, настраёвасць малюнка. У іншым апісанні буры-завеі адчуваем экспрэсіяністычны стыль. Праз апісанне прыроды аўтар раскрывае напружанне эмоцый і перажыванняў герояў. Зрэшты, нельга не прызнаць, што пейзажная замалёўка нараджаецца, каб перадаць бурлівую рэакцыю аўтара на дэгуманізацыю грамадства,

на распад духоўнасці: «*Ірвецца раз'юшаным зверам бура-завея. Падмывае сцены стогнам злавесным, на вокны кідаецца, шморгае снегам, сіпіць у злосці бяссільнай...*». На музычнасць твора працуе і гукапіс (алітэрацыя на *р*, *с*, *з*, *ц*, асананс на *а*, *е*, *і*), рытмічнасць і плаўнасць самой фразы, і лексікон, што складаецца з адпаведных дзеясловаў (у першым з прыведзеных прыкладаў – *скавыча*, *плача*, *галосіць*, *заве*, *шэпча* і інш.). Гэтыя прыёмы Зарэцкага ўзніклі не без уздзеяння народнай творчасці, як эпічных яе відаў, такіх, як казка, так і лірычных.

Спынімся на некаторых праявах уплыву народнай песні на стылістыку прозы пісьменніка. Гаворачы пра імпрэсіяністычныя рысы стылю Зарэцкага, нельга не прыгадаць выказванні выдатнага ўкраінскага празаіка М. Кацюбінскага, які ў нарысе «На крылах песні» раскрываў свой творчы працэс: гукі песні, якія кранаді яго вуха, клаліся перад ім фарбамі, малявалі яму з дзівоснай выразнасцю цэлыя вобразы. І ў Зарэцкага гукі здатныя ствараць настрой. Апеляцыя да песні можа адбывацца напрамую, часам жа схопленыя слыхам гукі нараджаюць шырокія метафары, удакладняюць ці разгортваюць ідэю твора. Прыклад названага прыёму – аўтарская інтэрпрэтацыя народнага тэксту «Ой, ляцелі гусі»: «*…над Палессем… над усім гэтым адвечна дзікім панурым царствам высокімі стройнымі ключамі ляцелі гусі... Ляцелі гусі… Гонкія, плаўнакрылыя. За гусямі ляцеў чалавек – лёгкімі думкамі, шчымлівымі парываннямі, ляцеў у дзівосны нябачны край, шукаў сонца і радасць, шукаў невядомага шчасця*». Песенныя элементы, выкарыстаныя ў творах іншых родаў мастацтва, у тым ліку і ў слоўным тэксце, здольныя прыўносіць лірычны струмень. Сваёй «прысутнасцю» песня напаўняе глыбокім лірызмам і празаічны тэкст Зарэцкага. Для кампазіцыі песні, яе архітэктонікі вельмі важнымі з'яўляюцца паўторы. Яны нясуць і змястоўную функцыю, паколькі адпаведным чынам раздзяляюць тэкст на пэўныя часткі. Выконваюць паўторы ў тэкстах Зарэцкага, як і песенныя рэфрэны, рытмаарганізацыйную ролю. Гэта неаднаразовыя замалёўкі сонечных плям у пакоі Лідачкі, гэта і варыяцыі апісанняў завірухі ў аповесці «Голы звер», гэта і вобраз плаўнакрылых гусей, да якога ў апавяданні пісьменнік таксама звяртаецца некалькі разоў. Імпрэсіяністычная вобразнасць гэтых малюнкаў скіраваная на перадачу мікрадынамікі ўнутранага свету, стану душы герояў.

Што датычыць песні як асобнага жанру народнай творчасці, здатнай найбольш поўна перадаць зменлівасць настрою, псіхалогію

дзейных асоб, то якраз песня выявілася асабліва прыдатнай для раскрыцця пісьменніцкіх задум. Узрушана-станоўчыя пачуцці падмацаваны ў аповесці «Голы звер» наступнага роду фразамі: «*Напятае вуха... ловіць празрыстую музыку мёрзлага лесу*», «*Сэрца цвіце... У ім – новая песня, злітая з вострых магутных акордаў*». Яшчэ не спакушаная на слізкую дарогу Лідачка, калі ў яе душы *«ціхая празрыстасць, спакойная ласка»*, спявае «*ціхую песню "Зорка Венера*"». Студэнцкі пакой «поўніцца гоманам, смехам*, песнямі дружнымі*». Горад для пісьменніка – гэта як мара пра знітаванасць традыцыйнага і новага: «*Чую, чую ў гэтай напорнай бурлівасці сталёвыя ўзмахі машын і жніўныя песні, як ядраны звон вячэрняй зары*».

Канцоўка аповесці «Голы звер» выпісана ў сімвалісцкім плане. «На канчатак раскажу яшчэ казку адну», – піша Зарэцкі. «Я не ведаю: чуў я дзе-небудзь яе ці мо выдумаў сам. Але гэта ўсё роўна», – так пачынаецца апошні, заключны раздзел аповесці. Філасофскі падтэкст канцоўкі алегарычны. Вобраз маладой бярозкі, выпісаны ў канцы твора, успрымаецца як сімвал краіны, якая імкнецца *«выбрацца вон з буралому, каб выйсці ў прастор»*. Звярнуўшыся да міфалогіі любага яму роднага Палесся, пісьменнік засцерагае маладое пакаленне ад марных спадзяванняў на *«злых лесавікоў»*, у якіх *«многа багацця і сілы»*. Пакінем без увагі пэўную спрошчанасць і наіўнасць сімволікі заканчэння аповесці. Для нас важна ўбачыць у гэтым прыёме тое, наколькі моцнымі былі сувязі Зарэцкага з беларускім фальклорам. З апорай на фальклорны матэрыял Зарэцкі спрабаваў адкрыць формулу будучыні роднай краіны, у якой павінна панаваць хараство, гармонія маральнага клімату – як у асабістым жыцці, так і ў грамадскім.

Полина Ткачева

МАСКА КАК ПРИЕМ ПОСТРОЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОГО ДИСКУРСА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО

Надеюсь я – под масками зверей
Бывают человеческие лица…
В.Высоцкий

Маска (от франц. masque. ср. с арабским masћara – «насмехаться», «делать смешным», «насмешничать», а также «насмешка», «шутка») – накладка с изображением человеческого лица или головы животного, птицы, мифологического существа, имеющая прорези для глаз.

Исходя из этого определения, можно утверждать, что первоначально маска (ритуально-обрядовая, театральная и т. д.) предназначалась для изменения лица под определенный образ. Следует отметить, что ритуально-обрядовая маска, связанная с различного рода культами и верованиями, у многих народов мира имела магическое назначение и являлась основным атрибутом целого комплекса, внешнего перевоплощения человека в ритуально-обрядовый образ. Театральная маска как элемент грима в античном театре также являлась основой перевоплощения в определенный тип характера или определенное настроение героя. И в первом, и во втором случае маска является основой создания нового образа, отличающегося от образа человека, который участвует в данном перевоплощении [1], [4]-[7].

Если мы рассматриваем маску, которая при надевании целиком закрывает лицо, то видно, что «своими» на лице остаются только глаза. На наш взгляд, эта существенная деталь является символичной именно для авторской маски (происхождение которой, безусловно, связано с ритуально-обрядовой и театральной масками), ибо, изменяя облик, автор все равно передает личное видение мира, свои чувства и представления. Однако под воздействием маски изменяется манера письма, стиль, приемы и т.д.

Есть авторы, творчество которых (взятое вместе) создает впечатление, что автор прожил несколько разных жизней [8]-[11]. Так, в частности, произошло с творчеством В. Высоцкого. Безусловно, под его произведениями могли б появиться подписи (псевдонимы-маски), но это не произошло по объективным причинам. При жизни писателя практически ничего не было опубликовано, произведения сохранились благодаря магнитным лентам с записями его многочисленных выступлений. В творчестве этого писателя наблюдается инновационное совмещение образа автора с образами главных героев его произведений, от имени которых ведется повествование. Подтверждением служит тот факт, что В. Высоцкого принимали то за фронтовика, то за альпиниста, то за бывшего политического заключенного и т. д. Но все это был один и тот же человек, который, исходя из всего им написанного, прожил несколько разных жизней. Однако образ автора, собранный воедино, во-первых, имеет массу нестыковок с биографией В. Высоцкого (например, он не был на фронте, так как родился в 1938 году, никогда не сидел в тюрьме и т. д.), во-вторых, образ автора настолько разнообразен, что его на самом деле хватило

бы не на одну жизнь. Следует также отметить, что с трансформацией образа автора в творчестве В. Высоцкого происходит также и стилистическая трансформация. Отсюда следует вывод, что мы имеем дело с художественной маской, которую надевает автор для создания определенного образа. Для творчества В. Высоцкого создание маски – естественный процесс, так как он был прекрасным актером, а «новый герой» – это очередная роль, которую нужно сыграть так, чтобы все поверили, будто все происходит на самом деле: «Я – актер, я играл много ролей и в театре, и в кино и очень часто бывал в шкуре других людей. И мне, возможно, проще так работать — писать «из другого человека». Я даже, когда пишу, уже предполагаю и проигрываю будущую песню от имени этого человека, героя песни, — еще и потому почти все мои песни написаны от первого лица. Сначала прикидываешь, что за характер у персонажа, и идешь от характера. Если вы обратили внимание, исполняя эти вещи, я, в общем-то, даже стараюсь *показать* вам персонаж, от имени которого поется песня» [3, *215*].

Только в четырехтомном собрании сочинений В. Высоцкого [3, *395-397*] 65 произведений начинаются с «я»: *«Я – Баба Яга…»*, *«Я был слесарем шестого разряда»*, *«Я – летчик, я – испытатель»*, *«Я несла свою Беду…»*, *«Я скачу, но я скачу иначе…»*, *«Я – «Як», истребитель, – мотор мой звенит…»* и т. д. Следует отметить, что большинство произведений В.Высоцкого написаны от первого лица, сам он по этому поводу говорил: «Мне пишут в письмах, был ли я тем, от имени кого пишу: не был ли шофером, не воевал ли, не «трудился» ли на Севере, не был ли шахтером и так далее. Это все происходит оттого, что почти все мои песни написаны от первого лица: я всегда говорю «я», и это вводит некоторых людей в заблуждение. Они думают, что если я пою от имени шофера, то я им был; если это лагерная песня, то я обязательно сидел, и так далее. Просто некоторые привыкли отождествлять актера на сцене или экране с тем, кого он изображает. Нет, конечно, понадобилось бы очень много жизней для этого. Кое-что на своей шкуре я все-таки испытал и знаю, о чем пишу, но в основном, конечно, в моих песнях процентов 80-90 домысла и авторской фантазии. Я никогда не гнался за точностью в песне. Она получается как-то сама собой, не знаю отчего.

Я думаю, что вовсе не обязательно подолгу бывать в тех местах, о которых пишешь, или заниматься той профессией, о которой идет

речь в песне. Просто нужно почувствовать дух, плюс немножечко фантазии, плюс хоть немножечко иметь какие-то способности, плюс чуть-чуть желания, чтобы зрителю было интересно. Поэтому я рискую говорить «я» вовсе не в надежде, что вы подумаете, что я через все это прошел»[3, *214*].

Следует подчеркнуть, что герои В. Высоцкого, созданные от авторского «я» писателя, есть не что иное, как воплощенное инновационное авторское «я» (авторские мысли, переживания, чувства) в образ его героя, а лучше сказать – художественного образа: если учесть «я» – попугая, микрофона и даже «я» души погибшего героя («Черные бушлаты», «Песня о звездах» и т. д).

«Меня часто отождествляют с героями моих песен, но никто и никогда не догадался еще спросить, не был ли я волком, лошадью или истребителем, от имени которых я тоже пою: ведь можно писать от имени любых предметов, в них во все можно вложить душу — и все!...

…В детской пластинке «Алиса в стране чудес»... есть история попугая, который рассказывает, как он дошел до жизни такой, как он плавал, пиратом был и так далее... Я там за попугая пою сам. Это в принципе снимает многие вопросы: был ли я тем, от имени кого пою? Попугаем я не был – ни в прямом, ни в переносном смысле. Если говорить серьезно, я на самом деле никогда никому не подражал и считаю это занятие праздным...» [3, *217*].

Не подражая и не являясь всеми своими героями одновременно, В. Высоцкий использует маску как прием построения литературного дискурса. Создавая образ главного героя, от имени которого ведется рассказ, В. Высоцкий определяет соответствующий дискурс, элементы которого подобраны настолько тщательно, что создается впечатление единства образа автора и образа главного героя.

Безусловно, В. Высоцкий не был попугаем, однако образ Попугая в «Песне Попугая» представлен столь ярко, что не остается сомнения в его подлинности и существовании на самом деле. Это достигается при помощи создания маски Попугая, через соответствующие содержание и форму произведения.

Содержание представляет собой «автобиографический рассказ» от «я» главного героя. В соответствии с тем, что подобный рассказ о пиратских приключениях вполне мог бы принадлежать человеку, а не птице, следует говорить о том, что перед нами аллегорический рассказ, присутствие же морали наводит на мысль о наличии в данном

произведении басенных черт. Обнаруженная нами в «Песне Попугая» аллитерация (характерная черта классической басни И. А. Крылова) также наводит на мысль о басне (текст данного произведения насыщен звуками [р], [к], [п], [щ] и т. д.). Наличие черт басни, с одной стороны, и маска Попугая, с другой стороны, позволили автору включить в данное произведение дополнительные философские смыслы, под видом дискурса шуточной песенки, преподнести скрытое от беглого взгляда содержание. Поэтому это не просто история Попугая, это – история человека, неграмотным попавшего в рабство, научившегося (вопреки обстоятельствам) всему, не ставшего рабом, твердившего свое и чувствующего себя индивидуумом. Можно сказать, что это история народа, который завоеватели хотели обучить, чтобы превратить в высококлассное племя рабов, подчиняющееся их воле, но народ, восприняв образование, остался свободен (хотя все продолжали думать об этом народе как об отсталом, он много знал, много видел, имел свое мнение и не стал рабским племенем). Наличие нескольких философских смыслов также роднит данное произведение с басней.

Однако на этом сходство с классической басней заканчивается. В. Высоцкий усложняет жанр инновационными приемами [12]. Во-первых, он заменяет образ-символ попугай (тот, кто повторяет за кем-то) на противоположный (Попугай в «Песне Попугая» повторял лишь с целью обучения, и только то, что сам хотел):

Давали мне кофе, какао, еду,
Чтоб я их приветствовал: «Хау ду ю ду!»
Но я повторял от зари до зари:
«Карамба!», «Коррида!» и «Черт побери!» [2, 412]

Во-вторых, образ главного героя выводится как положительный (в классической же басне чаще всего – отрицательный): Попугай хоть и написан с улыбкой, но вызывает не язвительный смех, а сочувствие.

В-третьих, для построения произведения В. Высоцкий использует не разностопный ямб (jambos – нападающий), что характерно для классической басни, а амфибрахий (amphibrachys – с двух сторон короткий) – метр, образуемый стопами из трех слогов с сильным местом на втором, причем основные строки написаны четырехстопным амфибрахием, а уточняющие – трехстопным, что создает определенный ритмический рисунок, который в свою очередь поддерживается своеобразным распределением строк: две, четыре, пять, четыре строки. Этот ритмический рисунок (2-4-5-4)

повторяется трижды. Он связан с числом миникульминаций произведения и имеет соответствующуюрифму: аа/бвбв/ггддд/еeee (или еежж). Такая форма способствует наиболее полному раскрытию содержания, поскольку она создает эффект напряжения, движения, позволяет в малую форму заложить большее содержание.

Следует отметить, что маски В. Высоцкого не являются застывшими. Подобно «маскам-трансформациям» с несколькими личинами, способными моментально изменять свой вид, маски В. Высоцкого наслаиваются одна на другую. Так, под маской Попугая в данном произведении видна маска человека, а главный герой имеет как бы два лица. Именно эта особенность масок В. Высоцкого, характерная для его творчества, является определяющей для построения художественного дискурса его произведений.

Литература

1. *Авдеев А. Д.* Маска и её роль в процессе возникновения театра. М., 1969.

2. *Высоцкий В. С*. Собрание сочинений в четырех томах. Т.3. М., 2008.

3. *Высоцкий В. С*. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4. М., 2008.

4. *Иевлева Л. М*. Ряженье в традиционной русской культуре. Л., 1994.

5. *Иевлева Л. М.* Ряженый антимир (Пугалашки, кудеса, страшки) // Иевлева Л. М. Дотеатрально-игровой язык русского фольклора. СПб, 1998

6. *Леви-Строс, Клод*. Путь масок. М., 2000.

7. Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XX вв.: сб. статей. М., 2000.

8. *Ткачева П. П*. Жанровые особенности произведения В. Высоцкого «Песня-сказка про джина» // Фальклорная спадчына Р. Шырмы і Г. Цітовіча: вопыт збіральніцкай, навуковай і папулярызатарскай дзейнасці ў кантэксце праблем адраджэння традыцыйнай культуры вёскі: Матэрыялы IV Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Минск , 2008.

9. *Ткачева П. П.* Мифологическая семантика женских образов в произведении В.Высоцкого «Две судьбы» // Фальклрыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі. Вып.4. Мінск, 2007.

10. *Ткачева П. П.* Разрушение границ жанра сказки в современной поэзии (В. С. Высоцкий «Лукоморья больше нет…») // Фальклрыстычныя даследванні. Кантэкст. Тыпалогія. Вып. 3. Мінск, 2006.

11. *Ткачева П. П.* Символическое пространство в произведении В. Высоцкого «Очи черные» // Вопросы языка и литературы в современных исследованиях. М., 2009.

12. *Tkachova P. P.* To a question on self-organizing literary genres: chaos, structure, system, model in the literature, author's innovative genres//CHAOS 2009. Book of Abstracts. 1-5 june 2009, Chania,Crete, Greece, 2009. P.88.

Александр Горбачев

АЛЛЕГОРИЧЕСКАЯ ОСНОВА, САТИРИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ И ФОЛЬКЛОРНЫЕ ОБРАЗЫ «ПЕСЕНКИ ПРО КОЗЛА ОТПУЩЕНИЯ» В. ВЫСОЦКОГО

Поэтическое творчество Владимира Высоцкого приобрело всенародную известность в первую очередь благодаря таким качествам, как правдивость и искренность. Эпоха «застоя», в которую довелось творить поэту, была крайне неблагоприятной для развития вольной поэтической мысли. Под особым надзором властей в те годы находилась отечественная сатира, хотя именно для нее советская действительность поставляла богатейший материал. Главным определителем качества официальной советской сатиры было цензурное ведомство, поэтому наиболее острые произведения подвергались замалчиванию и прямым запретам на публикацию, исполнение и распространение. Остросоциальная сатира «застойного» периода, почти не имевшая официальных каналов для выхода на широкую аудиторию, может быть отнесена к уникальным явлениям советской литературы 1970 – начала 1980-х гг. В этом ряду творчество Высоцкого окажется далеко не самым последним.

Сатирическая направленность многих его произведений свидетельствует о живом внимании поэта к узловым противоречиям «застойной» действительности. Злободневностью звучания были наделены стихотворения, в которых Высоцкий обращался к подцензурному иносказанию – эзопову языку. Они представляют интерес не только в силу того, что позволяют объемнее видеть творчество поэта, но и как художественное исследование природы власти в целом, советской и брежневской власти – в частности.

Есть основания считать, что Высоцкий намеренно старался избегать зашифровки содержания своих произведений, о чем достаточно убедительно говорят собрания его сочинений, а также интервью и выступления поэта перед зрителями. В 1971 г. в стихотворении «Я все вопросы освещу сполна…) он открыто декларирует неприятие поэтической истины, поданной в зашифрованном виде, заявив: *«Во мне Эзоп не воскресал…»* [1, *164*]. Однако по иронии обстоятельств всего через год поэт воспользовался «рабским слогом» в «Песенке про Козла Отпущения».

На первый план в ней выступают обилие аллегорий и сатирический пафос. Для достижения сатирической выразительности автор

прибегает к широкому кругу художественных приемов. К ним в первую очередь относится обращение к иносказательным фольклорным образам (Волк, Медведь, Козел и др.), используемым в качестве сатирических псевдонимов. Автор активно контаминирует жанры: в стихотворении явственно ощутимы басенные и сказочные черты. Ироническая интонация первых четверостиший «Песенки…», нарастая, переходит в открытый сарказм, который придает всему тексту памфлетное звучание.

Интересен язык стихотворения, изобилующий фразеологизмами, поговорками, каламбурами. При этом Высоцкий не только берет из фольклора готовые формы (*«Толку было с него, правда, как с козла молока…»* [2, *303*]), но и переиначивает их (*«Хоть с волками жил – не по-волчьи выл…»* [2, *303*]). Кроме того, поэт сочетает использование фольклорных элементов с пародийным употреблением советских бюрократизированных клише, которые широко бытовали в «застойном» прошлом *(«героическая личность»*, *«крепло мнение»* и т. п.).

Весь комплекс художественных средств, взятый в единстве с содержанием «Песенки про Козла Отпущения», позволяет определить его прототипическую основу. Решение этой задачи требует выделить два аспекта содержания стихотворения, которые противоречат его прямой трактовке.

Первый аспект объединяет словесные характеристики, относящиеся к главному персонажу – Козлу. Он – *«скромный Козлик»*, но вместе с тем – *«наследник»* и даже, как ни парадоксально это звучит, – *«героическая личность»*, которая узаконила по отношению к себе обращение с эпитетом *«дорогой»*. Странный персонаж умеет не только блеять, но и рычать по-медвежьи и выть по-волчьи. Пройдя немыслимую для животного череду избиений и избраний, он наконец провозглашает свое право «отпускать грехи» обитателям заповедника.

Ассоциации, вызываемые описанием похождений и нрава Козла, выстраиваются в достаточно отчетливую картину, свидетельствующую о том, что прообразом главного персонажа послужил многолетний властитель Советской империи Леонид Брежнев, удостоенный в свое время величаний «дорогой» и «героическая личность», которые умело обыграны в стихотворении «Песенка про Козла Отпущения». Кроме того, для усиления сходства между персонажем и прототипом Высоцкий пользуется довольно редким видом аллюзии,

употребляя рифму-намек. Клаузулы стихотворного текста оказываются созвучными остающейся за его пределами фамилии пожилого Генсека: *«по-медвежьему – промеж ему»* [2, *303*], *«по-прежнему – по-медвежьему»* [2, *304*]. В жертву этой рифме принесены правила орфографии, что, однако, лишь усиливает сатирическую выразительность центрального образа.

Автор прослеживает три этапа становления главного персонажа, соотносящихся с основными периодами политической биографии

Л. И. Брежнева: сталинским (1952 – 1953 г.), хрущевским (1954 – 1964 г.) и эпохой «застоя» (вернее, ее частью: до 1972 года, когда было написано анализируемое стихотворение). Строго говоря, только две строчки первой строфы касаются начала «славных дней» Козла:

Хоть с волками жил – не по-волчьи выл, –
Блеял песенки все козлиные [2, *303*].

Здесь Высоцким дается намек на вхождение Брежнева в сталинское руководство («волки» – окружение «вождя народов», сталинисты) и вместе с тем – на его личное неучастие в массовых репрессиях той поры как залог будущего пребывание в хрущевской номенклатуре и дальнейшего продвижения вверх по ступеням власти.

Следующий этап карьерного роста Козла отмечен проявлением наиболее ярких черт «героической личности», намеренной занять трон: нестроптивый, покладистый нрав (*«Не услышишь от него худого слова»* [2, *303*]), осторожность и отменное чутье субординации (*«Жил на выпасе, возле озерка, // Не вторгаясь в чужие владения…»* [2, *303*], конъюнктурное непротивление злу (*«… сносил побои весело и гордо»* [2, *303*]) и т. п.

Одновременно происходит адаптация индивидуальных черт персонажа к худшим традициям «волчьего» (сталинского) и «медвежьего» (хрущевского) правления, давшая в итоге изумительную по пародийности картину преемственности руководства «заповедника». У Козла немногословное и скрытное осуждение Волка (прототип – Сталин) (*«Из кустов назвал Волка сволочью»* [2, *303*]) сочетается с потаканием его затаившимся сторонникам (*«… очередное отпущенье получал – // Все за то, что волки лишку откусили…»* [2, *304*]). Затем, в пору своего полновластия, главный персонаж позаимствовал и волчьи повадки: *«Он с волками жил – и по-волчьи взвыл...»* [2, *304*] (автор здесь привычным для себя способом переиначивает известную пословицу, адаптируя ее образы и смысл к интересующим его

политическим реалиям). С той же расторопностью овладевает Козел и неуклюжей грубостью Медведя (прототип – Хрущев), о чем в «Песенке…» сообщается с констатирующей интонацией: «И рычит теперь по-медвежьему» [2, *304*].

Новоиспеченный правитель окружает себя верными подручными и занят изгнанием неугодных. Теперь уже нешуточно звучат его угрозы в адрес соратников-соперников:

Отниму у вас рацион волков
И медвежие привилегии.
[...]
Не один из вас будет землю жрать,
Все погибнете без прощения!
Отпускать грехи кому – это мне решать,
Это я – Козел Отпущения! [2, *304*]

При Козлином владычестве начинает орудовать ватага неуемных и нестеснительных «козлятушек-ребятушек» (фольклорный материал вновь идет в дело), которые *«... засучили рукава – // И пошли шерстить волчишек в пух и клочья...»* [2, *304*]. Дорвавшись до власти, Козел озабочен раздуванием значимости собственной персоны: *«Покажу вам «козью морду» настоящую в лесу, // Распишу туда-сюда по трафарету...»* [2, *304*]. Опять Высоцкому пригодилась аллюзивная рифма («трафарету – свету», а за текстом – «портрету»), для того чтобы эзоповым языком эпохи «застоя» намекнуть на крупномасштабное тиражирование ретушированных брежневских изображений в 1970-е годы.

Вторую группу несоответствий прямой трактовке содержания стихотворения составляет описание традиций и нравов, бытующих в заповеднике. Именно так обозначает автор место действия, отражая кулуарную атмосферу, которая наличествовала в высших кругах «застойного» руководства страны. В заповеднике царят произвол и насилие, и поэт умеет обнаружить это обстоятельство буквально одним штрихом, представляя вступление центрального персонажа на высокий пост в виде его избрания в *«козлы отпущения»* [2, *303*]. Искоренять изъяны уклада жизни в закрытой зоне тамошние вожди пытаются простейшими и хорошо отработанными способами: избиением очередных изгоев, волчьим воем и медвежьим рычанием. Судьбы обитателей заповедника целиком зависят от воли их главы. Борьба за власть ведется звериными методами, и недаром конец мед-

вежьего правления охарактеризован такими словами: *«…хищники меж собой дрались…»* [2, *304*].

Отношениям между обитателями заповедника присуща кастовость. Здесь не принято перечить старшему, зато ценится покорность. Деление на касты поддерживается системой привилегий (изобретение явно не из мира животных), укоренившейся со времен Медведя. Долгое время самой влиятельной является каста хищников, а ее методы правления используются с завидной преемственностью, в их орбиту вовлекается даже травоядный Козел. Слишком очевидное сходство с авторитарно-бюрократической моделью сосуществования руководящих верхов в советский период делает избыточной расшифровку приведенных аллегорий.

Бессрочная вакансия на пребывание Козла в заповеднике позволяет автору в аллегорической форме представить и высмеять бездейственность положения устава советских коммунистов о периодической сменяемости высшего номенклатурного состава, когда для «выдающихся деятелей» делались нескончаемые исключения:

Берегли Козла, как наследника, –
Вышло даже в лесу запрещение
С территории заповедника
Отпускать Козла Отпущения [2, *303*].

Жизнь заповедника после Волка регулируется анонимной коллегиальностью. Сила, выдвинувшая Козла на вершины власти и признавшая за ним право быть не только *«дорогим»*, но и *«дороже всех медведей и лис»* [2, *304*], обозначена у Высоцкого словом *«мнение»*, взятым из чиновничьего лексикона «застойных» времен. В заповеднике даже имеется персонально не заявляющая о себе инстанция, которая продуцирует подобные «мнения»; ее автор именует лесным Львом (Козел, как сказано в «Песенке…», *«От лесного Льва имеет полномочья!»* [2, *304*]).

«Песенка про Козла Отпущения» является одной из наиболее убедительных иллюстраций отсутствия в творчестве Высоцкого запретных тем. Высказанная поэтом правда превышала пределы лояльности «застойной» цензуры, поскольку обличала политическое руководство страны, находившееся тогда вне критики. Однако использование автором в качестве ключевого художественного приема эзопова языка позволило стихотворению избежать цензурных рогаток и выйти в свет в 1981 г. (сборник «Нерв»), после смерти всенародного барда, но еще при жизни Брежнева.

Литература

1. *Высоцкий В. С.* Собр. соч.: в 4 кн. Кн. 4. М., 1997.
2. *Высоцкий В. С.* Собр. соч.: в 4 кн. Кн. 3. М., 1997.

Ірына Півэварчык

ДЗЯВОЧАЯ ПРЫГАЖОСЦЬ У НАІЎНАЙ КАРЦІНЕ СВЕТУ БЕЛАРУСАЎ

У самыя розныя эпохі прыгажосць жаночага твару і цела выклікала захапленне. У. Шэкспір у камедыі «Бура» пісаў: «Какое множество прекрасных лиц! Как род людской красив! И как хорош тот новый мир, где есть такие люди». Л. Феербах таксама захапляўся прыгажосцю чалавека: «Человеческой наружностью следует восхищаться; в мире нет ничего более прекрасного и величественного». Вельмі тонка ахарактарызаваў жаночую прыгажосць Ф. Дастаеўскі: «Женщина прекрасна уже постольку, поскольку она женщина».

Перш чым аналізаваць структуру феномена прыгажосці жанчыны ў наіўнай карціне свету беларусаў, варта спыніцца на некаторых момантах. Характэрнай асаблівасцю наіўнай мадэлі свету чалавека была наяўнасць узораў і эталонаў, з якімі параўноўваліся ўласцівасці канкрэтнай рэчы. Паняцце эталоннасці прымянялася і ў дачыненні да чалавечага цела. За дадзеным індывідуальным тварам і целам як быццам прасвечваецца нейкі тып, нейкая норма, якая, будучы адлюстраванай і зафіксаванай у чалавечай галаве, выступае як ідэал фізічнай прыгажосці чалавека. Індывід ужо ацэньваецца не па колькасці асалоды, а па ступені адпаведнасці яго асаблівых індывідуальных прыкмет агульнаму тыпу, ідэалу, г. зн. ацэньваецца па крытэрыю дасканаласці.

Гаворачы пра канцэпт *прыгажосць*, варта ўказаць на такую яго ўласцівасць, як сінкрэтычнасць. Так, ТСБМ дае наступнае вызначэнне слову: 1) ‘прыгожы знешні выгляд’; 2) ‘які мае багаты ўнутраны змест, вызначаецца ўнутраным харавством’[6, *423*]. Семантыка слова, такім чынам, актуалізуе адначасова і *знешнюю* прыгажосць, і *ўнутраную*, тым не менш у свядомасці носьбітаў мовы канцэпт выступае як нешта цэльнае, адзінае. Чалавек заўсёды выступае перад намі ў адзінстве знешняга і ўнутранага, цялеснага і духоўнага. Спынімся на аналізе **дзявочай знешняй прыгажосці**, якая ў пэўнай ступені адрозніваецца ад разумення прыгажосці замужняй жанчы-

ны. У знешнім выглядзе дзяўчыны найбольшая ўвага надавалася яе твару, паставе, росту, паходцы.

У наіўнай карціне свету беларусаў дзявочая прыгажосць акцэнтуецца найперш на адпаведнасці/неадпаведнасці эталонным патрабаванням. Твар прыгожы, таму што ён адпавядае нейкаму эталону, што і забяспечвае яго правільнасць. Асноўным сродкам выражэння гэтага «камунікатыўнага задання» ў фальклорных тэкстах выступаюць сталыя эпітэты: «*яе ліцо **бяленькае***» [3, кн. 4, *296*]. Прывабным лічыўся ***румяны*** твар: «*яе лічанька румянейшае як ва ўсіх*» [3, кн. 4, *262*]. Белы і румяны твар – гэта не проста прыгожы, але ідэальны, такі, які павінен быць.

На твары найбольшай выразнасцю надзяляліся вочы, якія невыпадкова ўключаюцца ў вобласць фізічнага і духоўнага: «Если око твое будет чисто, то все тело твое будет светло» (цытата з Біблії). Прыгожыя – *сінія, ясныя, карыя, чорныя* дзявочыя вочкі, прычым перавага ў гэтым сінанімічным радзе аддаецца лексемам, у семантыцы якіх актуалізуецца сема ‘ясны, светлы’.

Паняцце прыгажосць судакранаецца са сваёй супрацьлегласцю – «непрыгожым», якое таксама называе сферу прыгожага, толькі з адваротным знакам. Непрыгожы твар апісваецца з дапамогай эпітэтаў з семантыкай ‘не белы’: *«Прывезлі маладую – не белую, да рудую»* [3, кн.6, *145*]. Па нашых назіраннях, фальклорныя тэксты часцей акцэнтуюць увагу на знешняй неадпаведнасці прыгожаму: *«Казаў, хорошая, ажно яна курносая»*; *«Яе іменне агідка, на яе глядзець брыдка»* [3, кн.6, *140*]. Дыяпазон «ненарматыўных» характарыстык дзявочай знешнасці дастаткова шырокі. Фактычна кожная частка твару і цела, якая не адпавядае норме, атрымала выражэнне праз адпаведныя эпітэты. Так, лексемы з коранем *кос-/кас-* абазначаюць фізічны недахоп ‘касавокасць’: у яе *«косыя вочы»*, *«вокі ў абодва бок»і* [3, кн.6, *140-141*]. Семантыцы слоў з прасторавым значэннем *вялікі, тоўсты, шырокі* пры апісанні дзявочай знешнасці таксама ўласціва перавага адмоўнай эстэтычнай ацэнкі: *Выбраў сабе дзеваньку з доўгімі пятамі… З тоўстаю нагою, // З вялікаю галавою, // З вялікімі вачыма, // З шырокімі плячыма… Стане пры парозе, як пень пры дарозе* [3, кн.6, *141*].

Пры апісанні знешняга дзявочага хараства немалую ролю адыгрывае рост дзяўчыны. Яшчэ Арыстоцель гаварыў: «Невысокі мужчына не мужчына, а маленькая жанчына ўвогуле не чалавек». Пры

гэтым важна, каб дзяўчына не была «між людзьмі маленькая», але горш, калі яна *з доўгімі нагамі*, *сама ў святліцы, а ногі на паліцы* [3, кн.6, *142*]. Па сутнасці, маладая дзяўчына павінна быць высокая, тонкая (*стан танюткі, як былінка*), у яе *ножкі роўныя, як струна*. Яшчэ больш выразная характарыстыка даецца той, якая не ўдалася паставай: *«Сама маленька, // галава як сяveньк. // Спераду пузата, // ззаду гарбата* [3, кн.6, *141*]; *Прывёз сабе жонку з доўгімі нагамі… // Спусціла насішча, як сава хвасцішча»* [3, кн.6, *142*].

У песенным матэрыяле можна знайсці шмат параўнанняў хараства дзяўчыны. Прыгожая дзяўчына параўноўваецца з кветкамі (*як у садзе кветачка*), з дрэвамі, ягадамі (*як журавіна*), з парой года (*як вясна*), з птушкамі (*як ластаўка, як перапёлка*). Рост дзяўчыны таксама мае вобразнае параўнанне: высока, як яліна, як вішанька, як вярба і як сасна.

Такім чынам, паняцце ‘дзявочая прыгажосць’ у наіўнай карціне свету адпавядае нейкаму абагуленаму эталону, суадносіцца з паняццем ‘харошага’, ‘узорнага’. Перад намі паўстае вобраз фізічна не толькі прыгожага, але найперш здаровага цела, практычна ідэальнага з пункту гледжання фальклорных стэрэатыпаў. Менавіта таму для характарыстыкі дзявочай прыгажосці выкарыстоўваюцца традыцыйныя эпітэты, якія адпавядаюць патрабаванням ідэальнасці ў беларускай ментальнасці.

Для выражэння паняцця ‘знешняя прыгажосць’ у карціне свету беларусаў найчасцей ужываюцца словы *краса, красата.* Фармант *крас-* суадносіцца сваім паходжаннем з прыметнікам *красны*, які выступае не толькі ў значэнні ‘прыгожы’, але і як эквівалент такіх абстрактных паняццяў, як ‘добры’, ‘такі, які павінен быць’. Звяртае на сябе ўвагу словаўтваральная актыўнасць фарманта ў песенным матэрыяле: *краса, красата, красота*, *красачка, красілле, красіла, пакраса, красаванне, красавацца.* Адзначым, што гэтыя словы апісваюць не бытавую, а духоўную, эстэтычную сферу, ментальную характарыстыку чалавека. Такая колькасць аднакаранёвых слоў, якія выражаюць абстрактнае паняцце выразна станоўчай семантыкі, сведчыць, што за канцэптам *крас-* стаіць важны элемент беларускай канцэптасферы.

Багатае і дастаткова спецыфічнае семантычнае поле прыгажосці ў мове дэманструецца характэрнымі прэдыкатамі і сінтаксічнымі канструкцыямі. У структуры канцэпта прыгажосці паступовa

развіваецца кампанента, якая суадносіцца выключна з ментальнай, духоўнай сферай унутранага жыцця дзяўчыны. За гэтым тэрмінам стаіць шэраг абстрактных паняццяў: дзявочая прыгажосць, нявіннасць, радасць незамужняга жыцця. Пра гэта сведчаць прэдыкаты: *красату берагуць, шануюць, хаваюць, носяць* (выносяць, г. зн. расцяць) дзяўчаты да шлюбу. Дзяўчына, што *красаты не вынесла* – маладая, непаўналетняя, якая не дасягнула шлюбнага ўзросту. Таму невыпадкова пастаянным эпітэтам да слова *красата* выступае прыметнік *дзявочая (дзявоцкая).* Згаданыя прэдыкатныя метафары утрымліваюць у сабе ідэю маральнасці, нарматыўнасці паводзінаў дзяўчыны. Такія сінтаксічныя пазіцыі слова з усёй паўнатой паказваюць комплекснасць канцэпта ‘дзявочая прыгажосць’, у семантыцы якога найчасцей актуалізуецца сема ‘дзявочая нявіннасць’.

Калі гаворка вядзецца пра ўступленне дзяўчыны ў шлюб, то ўзнікае новы набор метафар, якія нават носяць характар канкрэтных фізічных дзеянняў: дзявоцкую красату *здымаюць, аддаюць сястры ці сяброўкам, губляюць у садзе, прапіваюць у карчме.* У сувязі з прыведзенымі прыкладамі заўважым: сінкрэтычны канцэпт *краса* ў наіўнай карціне свету беларусаў распадаецца не толькі на абстракты, але і на матэрыяльны складнік – фармант *крас-* развівае рад слоў з канкрэтнай семантыкай. Так, красой называлася **каса:** *«Дзявочая краса – на галоўцы каса»* [7, *28*]; у Ваўкавыскім павеце краса мела значэнне ‘пафарбаваная ў чырвоны колер **гарэлка**, якую пасылалі бацькам маладой у падзяку за яе цнатлівасць’ [7, *83*]. Матэрыяльнае і ідэальнае ў структуры тэрміна накладаюцца адно на другое ў наступным прыкладзе: *«Як выйду замуж за старога – красу ў чобаце знашу, // У чобаце знашу за вусцелькаю… // За малога – красу ў поясе знашу, // У поясе знашу ірваненькім»* [3, *147*]. Лепш за ўсё выйсці замуж за аднагодка: …*«За роўнага – красу ў вянку знашу, // У вянку знашу на галовачцы»* [3, *147*]. Хоць *краса* актуалізуе адначасова і фізічны, і духоўнуы бок рэаліі, але акцэнтуецца як раз апошні.

Разгледзім, як трактуецца дзявочая прыгажосць у беларускіх парэміях. Ужыванне гэтага канцэпта ў рамках парэміялагічнага фонда адлюстроўвае дваістасць становішча прыгажосці. Народная свядомасць фіксуе гэты атрыбут знешняга выгляду дзяўчыны, фізічнае хараство схопліваецца адразу і беспамылкова ацэньваецца. У гэтым сэнсе канцэпт атрымлівае станоўчыя канатацыі. Прыказак, у якіх падрабязна ацэньваецца знешняя прыгажосць дзяўчыны, зафіксавана

нямнога. Аднак сам факт, што які-небудзь аб'ект нематэрыяльнага свету трапляе ў поле зроку чалавека, гаворыць пра яго істотнасць у вачах народа. Звычайна ў фізічным выглядзе дзяўчыны называюцца самыя асноўныя рысы і якасці, найбольш актуальныя пры першым ураженні ад яе. Найперш увага звяртаецца на асаблівасці яе фігуры: *«І добра, і не брыдка, і файная лытка; І лытка не брыдка, і кумпяк не абы-як»* [4, *106*]. Празмерная худзізна дзяўчыны таксама не выклікае захаплення: *«Хлопцы не сабакі, на худыя косці не кідаюцца»*; *«На голы кол не паляціць і сакол»* [4, *106*].

Краса – якасць, якая мысліцца як спрадвечна ўласцівая дзяўчыне. Калі кагосьці бог абдзяліў ёю ад нараджэння, то «*Як лахудра, то не паможа і пудра*»; «*Як чорнае рыла, то не паможа і мыла*» [4, *108*]. Разам з гэтым існуе і прапагандуецца больш аптымістычная версія: *«У андараку і пень – барыня»; «Прыбяры пень, то будзе як белы дзень»* [4, *105-106*]. Верагодна, як выключэнне ў беларускай моўнай карціне свету адзначаецца адсутнасць ці нават неабавязковасць гэтага атрыбута ў знешнасці дзяўчыны: *«Не кожная Надзёжа з твару прыгожа»* [5, *14*]; *«Не славіцца красавіца, а хто каму наравіцца»* [4, *106*].

Апынуўшыся перад неабходнасцю ўпісаць знешнюю прыгажосць чалавека ў рамкі бінарных апазіцый *душа – цела*, беларуская мова адводзіць ёй месца ў «нізкай» сферы. Фізічная прыгажосць адносіцца да прафаннага, цялеснага і ўваходзіць у сістэму іншых аксіялагічна значных апазіцый: *душа – цела, высокае – нізкае, нябеснае – зямное*. Чалавеку ўласціва ацэньваць увесь навакольны свет з пункту погляду яго прыгоднасці. Дзявочая знешняя прыгажосць не мае ніякай практычнай карысці, таму у беларускай моўнай свядомасці ўяўляе сабой адносна невялікую каштоўнасць. У парэміях чалавек не толькі ацэньвае і характарызуе дзявочае харастве, але і выражае свае адносіны да яго. Прыказкі *«З ліца не спячэш блінца», «З красаты вады піць не будзеш», «Красатой гаршка не закрасіш»* [5, *27*] супастаўляюць прыгажосць з шэрагам прадметаў, што абслугоўваюць паўсядзённыя патрэбы чалавека. У семантыкалагічным складзе парэмій для характарыстыкі каштоўнаснага канцэпта з'яўляюцца канцэпты-спадарожнікі, якія дазваляюць стварыць наглядна-вобразнае ўяўленне аб «прыземленай» каштоўнасці дзявочай прыгажосці. У такім кантэксце *краса* атрымлівае не столькі адмоўныя канатацыі, колькі нізкую сацыяльную ацэнку, нязначнасць на шкале каштоўнасцей рэальнага свету.

Сацыяльная каштоўнасць дзявочай прыгажосці актуалізуецца тады, калі яна стварае пачуццё дыскамфорту для іншай асобы, асабліва мужчынскага полу. Як сведчаць даследчыкі, моўная карціна свету называе і ўзнаўляе свет з мужчынскага пункту гледжання, зыходзячы з мужчынскіх поглядаў і інтарэсаў. У той час як прыгажосць дае прыемныя эмоцыі, гэта жаданая, але ў рэальнасці мала дасягальная мара, то яе адсутнасць адразу заўважаецца і ацэньваецца *«Красавіца, што з-пад лаўкі кусаецца»*, асабліва калі гаворка вядзецца пра ўступленне дзяўчыны ў шлюб: *«Хіба яе зямля сырая возьме, не які маладзік»* [5, *29*]. Адсутнасць знешняй прывабнасці дзяўчыны ў гэтай сітуацыі ўспрымаецца як анамальная з'ява, як парушэнне, неадпаведнасць патрабаванням. Невыпадкова прыгажосць (больш правільна, яе адсутнасць) пераносіцца ў сферу таварна-грашовых адносін: наяўнасць добрага пасагу выступала кампенсацыяй якіх-небудзь фізічных недахопаў дзяўчыны: *«Хіба на рабацінне накінуць пасагу»* [5, *29*]. *«Хоць бы свіння лыса, абы грошай міса»;«Хоць бы каза бела, абы пасаг мела»; «Хоць крывое ды гарбатае, але слаўнае і багатае»* [4, *108*].

Але на самай справе росквіт дзявочай прыгажосці звязваецца толькі з удалым замужжам: *«Тады дзеўка стала пышна, як замуж выйшла».*

Такім чынам, у беларускай наіўнай карціне свету канцэпт 'дзявочая прыгажосць' мае сінкрэтычны, комплексны характар. Народная свядомасць паказвае станоўчыя рысы знешнасці дзяўчыны неглыбока, павярхоўна, у той час як ненарматыўнае, анамальнае падаецца больш багата і разнастайна, бо «мова схільна хутчэй абвінаваціць чалавека, чым падкрэсліваць яго адпаведнасць норме» [1, *70*].

Літаратура

1. *Арутюнова Н. Д.* О стыде и совести // Логический анализ языка. Языки этики. М., 2000.

2. Вянок беларускіх народных песень. Мінск, 1988.

3. Вяселле. Песні: у 6-ці кн. Кн.1- 6 / склад Л. А. Малаш. Мінск, 1980 – 1988.

4. *Даніловіч М. А., Памецька Н. К., Піваварчык І .В.* Беларускае вяселле. Гродна, 2000.

5. Прыказкі і прымаўкі: у 2 кн. Кн. 1 / склад. М. Я. Грынблат. Мінск, 1976.

6. Тлумачальны слоўнік беларускай мовы: у 5 т. Т. 4. Мінск, 1977.

7. *Федароўскі М.* Люд беларускі: Вяселле. Мінск, 1991.

Святлана Канкаловіч

ФУНКЦЫЯ АНІМАЛІСТЫКІ Ў ЛІТАРАТУРЫ РАМАНТЫЗМУ (КОТ)

Традыцыйныя вобразы ў іх фальклорна-мастацкім выяўленні даволі часта сустракаюцца ў творах мастацкай літаратуры розных краін свету. Рамантызм – мастацкі кірунак, эстэтыка якога ў многім заснавана на народнай традыцыі. Паралельна з фальклорным бачаннем пісьменнікі надзяляюць вобразы новымі якасцямі, надаюць ім новае гучанне. Адным з традыцыйных вобразаў, якія шырока прадстаўлены ў літаратурных тэкстах, з'яўляецца вобраз ката.

У фальклорнай традыцыі кот займае важнае месца. Кот быў не толькі неад'емнай часткай сялянскага быту. З ім звязаны шэраг магічных рытуалаў: так, ката першым пускалі ў новую хату, клалі ў дзіцячую калыску перад тым, як пакласці туды дзіця, і да т.п. У казках кот вылучаецца сваёй практычнасцю, надзяляецца мудрасцю, розумам. У многіх чарадзейных казках менавіта кот дапамагае герою ў складаных жыццёвых сітуацыях («Кот Максім»). З другога боку, кот звязаны з іншасветам, цёмнымі сіламі. Менавіта ў вобразе чорнага ката магла з'явіцца вядзьмарка ці які-небудзь нячысцік. Гэтыя рысы ката якраз і акцэнтуюцца ў творах мастацкай літаратуры.

Як вядома, характэрная рыса рамантызму – ідэя разладу асобы і грамадства. Анімалістычныя вобразы часта служылі пісьменнікам сродкам паказу і выкрыцця негатыўных грамадскіх з'яў. Так, адзін з самых вядомых рамантыкаў свету Э. Т. А. Гофман для паказу побыту і нораваў тагачаснай Германіі звяртаецца да жывёльных вобразаў. У рамане «Житейские воззрения кота Мура» (1821) нямецкае грамадства паўстае праз свет жывёл. Кот Мур у гэтым грамадстве – сапраўдны арыстакрат і эстэт, надзвычай паважаная асоба. Вакол «адукаванага» Мура збіраюцца каты і кошкі – бюргеры. Мур праходзіць сваю школу жыцця, вытрымліваючы іспыты сяброўствам і каханнем. У рамане паказана паступовае станаўленне характару героя. Ужо ў дзяцінстве кот бачыцца асобай, якая ўмее ставіць мэты і ісці да іх рэалізацыі. Практыцызм героя не проста ўражвае, ён нават палохае: «*Если разум не что иное, как поступать сознательно и не допускать никаких безумств, то тут я, пожалуй, перещеголяю любого человека*» [3, *43*].

Выключнасць розуму ката і славутае паходжанне з роду вядомага Ката ў ботах прызнаюць усе. Сам гаспадар дома – маэстра Абрагам,

які забяспечыў кату і адпаведныя ўмовы жыцця, «*замечает в лице кота какое-то особенное, незаурядное выражение, что голова у него достаточно объемиста для вмещения наук, а длинные, седые, несмотря на молодые годы, усы придают ему внушительный вид, достойный греческого мудреца»* [3, *48*].

Кот клапоціцца пра свой аўтарытэт, ён надзвычай працавіты, здольны да рэфлексіі. Мур стараецца быць дасведчаным у самых розных пытаннях, таму цікавіцца кнігамі, чытае рукапісы, сам спрабуе пісаць у розных жанрах – ад філасофскага сентыментальна-дыдактычнага рамана да трагедыі, і нават працуе над палітычным трактатам «Пра пасткі і іх уплыў на светапогляд і працаздольнасць катоў».

Зазначым: усё, што робіць кот, павінна забяспечыць яму камфортнае існаванне. Камфорт – гэта найперш задавальненне ўсіх біялагічных патрэб, і тут абмежаванняў быць не можа, нават калі побач родны чалавек – маці Міна. *«О апетыт, імя табе – кот!» – ускрыквае Мур. Галава селядца апынулася ў страўніку сына»* [3, *68*]. Дарэчы, у багаслоўскіх кнігах кот – дэман жаданняў страўніка.

Сродкам самараскрыцця асобы паўстае каханне. Складанасць пачуцця, папераменнае ці адначасовае існаванне ў ім узнёслых і прыземленых парываў перадаецца праз дзеясловы: *«метался»*, *«стонал»*, *«разгоралось пламя в душе»*. Каханне натхняе на творчасць – Мур стварыў некалькі санетаў у гонар каханай.

Рамантыкі спыняюцца не на знешнім апісанні паводзінаў, а спрабуюць зазірнуць у душу асобы, выявіць яе думкі, пачуцці, што сведчыць пра псіхалагізм твораў і адрознівае іх ад фальклорных тэкстаў. Гофман падае праявы рэчаіснасці праз прызму душы ката, праз яго «я». Матывы безвыходнасці быцця, фаталізму выразна гучаць у фінале твора. Расчараванне і роспач надаюць кату Муру трагічнае адценне.

Праявы фаталізму, містыкі знаходзяць адлюстраванне ў творчасці рускага пісьменніка М. В. Гогаля, у творах якога даволі часта сустракаецца вобраз ката.

Загадкавая прырода ката вынікае з яго сувязі са светам нячыстай сілы. Згодна народных уяўленняў, вядзьмаркі часта пераўтвараюцца ў чорных катоў. Прыкладам, у аповесці М. Гогаля «Вечар напярэдадні Івана Купалы» праз ланцуг пераўтварэнняў (чорны сабака – кошка – вядзьмарка) выяўляюцца дэманічныя іпастасі нячыстай сілы.

У аповесці «Майская ноч, ці Тапельніца» далучанай да д’ябальскага свету з’яўляецца мачаха, якая ў выглядзе чорнай кошкі імкнецца знішчыць паненку: «*Глядит: страшная черная кошка крадется к ней; шерсть на ней горит, и железные когти стучат по полу*» [2, *82*].

У аповесці «Старасвецкія памешчыкі» вобраз шэрай коткі дуалістычны: з аднаго боку, яна – захавальніца дабрабыту сям’і (амаль заўсёды ляжала, скруціўшыся клубком, ля ног гаспадыні Пульхерыі Іванаўны), а з другога боку — транслятар пэўнай інфармацыі, прадказальніца хуткай смерці: «*Это смерть моя приходила за мною!»* [2, *177*]. Сімвалічны колер сукенкі, прызначанай гаспадыняю для пахавання, і шэрая «вопратка» коткі.

Фантастычны вобраз ката знайшоў адлюстраванне ў беларускай літаратуры XIX ст., найбольш яскрава – у творчасці Яна Баршчэўскага. На Віцебшчыне яшчэ ў 40-я гг. XIX ст. захоўваліся звесткі пра кашэчага караля Варгіна, якога ўяўлялі ў абліччы вялікага чорнага ката. Існавала павер’е, што ад вуркатання ката ў галаве чалавека заводзіцца жамяра. Менавіта паданне пра Варгіна пакладзена ў аснову апавядання «Чараўнік ад прыроды і кот Варгін»: «*Аднаго разу, бавячы час дома з суседкамі, пані так апавядала госцям пра ката Варгіна:*

– Я не бачыла нічога пякнейшага, як той незвычайны звярок: чорны як вугаль, поўсць бліскучая, гладкая, мяккая – як аксаміт; хвост як у собаля, вочы, поўныя агню, гараць, як свечкі; сам велізарны. О! Калі б магла дзе-небудзь такога ката знайсці – дорага б заплаціла за такую рэдкасць» [1, *263*]. Галоўны герой Тамаш увесь час вядзе барацьбу з д’яблам, што схаваўся пад маскаю чорнага ката і наводзіць на людзей хваробы. У апавяданні акцэнтуецца сувязь паміж рэальным і фантастычным светам. Менавіта праз дзверы ўся жамяра знікае. Ад дзвярэй адскоквае кот у апавяданні «Пра чарнакніжніка і цмока». Звяртае на сябе ўвагу тое, што ў беларускай літаратуры эпохі рамантызму кот выступае як пасрэднік паміж светам людзей і светам д’ябальскіх сіл, што мы заўважылі і ў рускай літаратуры, у прыватнасці ў творах М. Гогаля.

Вобраз ката прысутнічае і ў такіх апавяданнях Яна Баршчэўскага, як «Ваўкалак» і «Радзімы знак на вуснах». У першым цікавы матыў ланцужковага пераўвасаблення ката: «*Сарока села на страху і зноў перакінулася ў котку… Усюды каты… Бачу: усе каты – з хаты, з даху, з падворка бягуць на луг, зрываюць зубамі нейкую траву і ў*

міг вока пераўтвараюцца ў дзяўчат» [1, *78-79*], а ў другім матыў добра знаёмы –сувязь чалавека (паніча) з нячыстай сілай, якую прадстаўляе кот: *«Тут знячэўку велізарны кот саскочыў з печы на дол. Убачылі гэта ўсе, пакінулі скакаць, а кот знік, быццам і не было яго ніколі»* [1, *114*].

Такім чынам, літаратура рамантызму шырока выкарыстоўвае фальклорныя вобразы ў іх традыцыйным выяўленні. Раскрыццё вобраза ката ў мастацкай літаратуры абапіраецца на фальклорныя характарыстыкі. Аднак калі ў фальклорных тэкстах ствараецца абагульнены вобраз, то ў літаратурных творах вобразы набываюць канкрэтыку і псіхалагізм.

Літаратура

1. *Баршчэўскі Я.* Шляхціц Завальня, або Беларусь ў фантастычных апавяданнях. Мінск, 1990.

2. *Гоголь Н. В.* Избранные сочинения: в 2 т. Т. 1. / вступит. статья П. А. Николаева; примеч. Н. Л. Степанова, А. С. Бушмина, Г. М. Фридлендера. М., 1978.

3. *Гофман Э. Т. А.* Житейские воззрения кота Мура: роман. Минск, 1989.

Галіна Курыленка,
Дар'я Старадуб

ФАЛЬКЛОРНА-МІФАЛАГІЧНЫ АСПЕКТ РАМАНА ВІКТАРА КАЗЬКО «НЕРУШ»

Вусная народная творчасць, ці, як прынята гаварыць у адпаведнасці з міжнароднай навуковай тэрміналогіяй, фальклор, – гэта найбольш старажытная форма вербальнай культуры. Фальклор яўляе сабой калектыўную мастацкую дзейнасць народа, у якой адлюстраваны яго жыццёвыя погляды, ідэалы, сістэма маральных каштоўнасцей. Менавіта ў фальклорных творах праяўляюцца пэўныя рысы гісторыі, псіхалогіі і менталітэту таго ці іншага народа. Неаспрэчным фактам з'яўляецца і тое, што ў фальклорных творах адлюстроўваюцца самыя разнастайныя аспекты духоўнай і матэрыяльнай культуры. Дарэчы, самым багатым ў Еўропе лічыцца беларускі фальклор, што пацвярджаецца наяўнасцю яго шматтомнага (каля пяцідзесяці тамоў) выдання. Апрача таго, беларускі фальклор – калектыўная мудрасць усяго нашага народа і наша нацыянальная філасофія. Такім чынам, фальклор можна лічыць асновай усёй культуры. Не выключэннем тут з'яўляецца і мастацкая літаратура як форма вербальнай культуры.

Безумоўна, найбольш аўтарытэтнымі аўтарамі выступаюць такія пісьменнікі, як Я. Баршчэўскі, Я. Лучына, Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч. Тым не менш да фальклору як да вечнай крыніцы натхнення звяртаюцца і прадстаўнікі сучаснага пакалення беларускіх пісьменнікаў. Прычым гэта датычыць у аднолькавай ступені як паэтаў, так і празаікаў. Найбольш цікавай у гэтым плане падаецца творчасць вядомага беларускага пісьменніка В. Казько. Так, ужо ў самой назве яго рамана «Неруш» праяўляецца фальклорная парадыгма. З аднаго боку, неруш – гэта месца, несапсаванае чалавечай цывілізацыяй, месца, дзе не ступала нага чалавека, некранутасць, першазданнасць. А з другога боку, не-руш! ужо гучыць як папярэджанне чалавецтву аб тым, каб чалавек не чапаў, не псаваў тое, што створана не ім, але для яго.

Асноўная ўвага ў дадзеным творы надаецца тэме экалогіі, якая на пачатку васьмідзесятых толькі пачала набываць сваю актуальнасць. В. Казько ў надзвычай экспрэсіўнай форме паказаў сутнасць канфліктных узаемаадносінаў паміж чалавекам як прадстаўніком мікракосма і прыродай, што ўяўляе сабой макракосм. Нягледзячы на сацыяльную значымасць узнятай аўтарам праблемы, у творы даволі выразна адчуваецца аўтарская прысутнасць, неабыякавасць, якая часам набывае рысы спавядальнай рэфлексіі пісьменніка перад сваёй малой радзімай – Палессем. Варта нагадаць, што Палескі край ужо не аднойчы быў апаэтызаваны ў сваіх творах такімі славутымі майстрамі слова, як Якуб Колас, Янка Купала, І. Мележ, І. Шамякін. Але ў класікаў яшчэ не было падставы выказваць непакой за лёс гэтага шыкоўнага, выключна непаўторнага, адметнага рэгіёна Беларусі. У рамане ж В. Казько ўжо гучыць выразная трывога за будучыню Палесся. Аўтарская ўлюбёнасць у сваю радзіму пераплятаецца з пачуццём адказнасці за яе, з пошукамі шляхоў аказання ёй неабходнай дапамогі. У пісьменніка звычайная палеская вёска не проста вёска – гэта Княжбор, а возера – гэта возера Княжае. Дадзеныя назвы-міфалагемы абавязваюць звярнуць увагу на сябе, праявіць да іх адпаведную павагу. Разам з тым яе вялікасць прырода выступае ў рамане не апасродкавана, яна актыўна ўключаецца ў працэс фалькларызацыі твора праз сістэму персанажаў, блізкіх да фальклорнай парадыгмы. сярод іх найбольш значныя Жалезны чалавек, Вадзяны Бык, Галоска-галасніца. Ды і ўвядзенне ў твор праявы блукаючага балота – гэта таксама адтуль, з палескай вусна- паэ-

тычнай творчасці. Кожны з пералічаных вобразаў выконвае пэўную функцыю. Так, Жалезны чалавек дае магчымасць галоўнаму герою Мацвею Роўдзе наладзіць стасункі з уласным сумленнем і ў выніку ўскласці на сябе адказнасць за тыя злачынствы, што чыніліся супраць прыроды і адначасова супраць чалавека таксама. Галоска-галасніца – гэта своеасаблівае дуалістычнае праяўленне архетыпу Маці, якой з'яўляецца Прырода. Сама таго не ведаючы, яна можа загубіць сваё немаўлятка-дзіця.Тут пад вобразам дзіцяці ці не маемся на ўвазе ўсе мы – неразумныя сыны і дачкі планеты Зямля з неразумнымі, часам проста дзікунскімі да яе адносінамі? Блукаючае балота выступае ў рамане як вобраз-сімвал помсты чалавеку Прыродай за злачыннае ігнараванне яе законаў. Сімвалічны сэнс набывае сітуацыя, калі жывыя шукаюць ратунку пад час наваднення сярод мёртвых, на могілках. А гэта ўжо рэмінісцэнцыя апакаліпсічнага матыву. Характэрна, што старая Ненене, надзвычай каларытны персанаж, ратуе не так сябе, як тое, што ёсць у яе самага дарагога, – цялушку. Эпізод, дзе цялушка пачынае цяліцца, а старая спрабуе яе закрыць ад людскіх вачэй, каб зберагчы таямніцу з'яўлення на свет новага жыцця (дарэчы, і тут праяўленне фальклорнай канструкцыі), таксама сімвалічны. Ён сведчыць не толькі пра сувязь чалавека з прыродай, без якой ён нішто, але і пра неабходнасць аказання ёй дапамогі. Бо толькі такім чынам чалавек зможа выратаваць і самага сябе.

Неад'емнай часткай Палесся і яго культуры ў рамане В. Казько выступаюць буслы. Яны таксама выконваюць пэўную сэнсавую нагрузку, выступаючы сімвалам гарманічнага адзінства чалавека і прыроды. Асушылі бяздумна балоты – і зніклі спрадвечныя суседзі палешукоў, крылатыя надзейныя сябры, якія, згодна з міфалагічнымі ўяўленнямі беларусаў, прыносілі ў хаты радасць – дзяцей.

Разам з тым фінал рамана «Неруш» мае аптымістычнае завяршэнне. Вернецца каханая да Мацея, вернуцца і буслы на змярцвелую зямлю. Але гэта стане магчымым толькі тады, калі чалавек возьме на сябе адказнасць за лёс Зямлі і за свой уласны лёс таксама.

Такім чынам, зварот да вуснай народнай творчасці значна ўзбагаціў сюжэтную канву рамана В. Казько, дапамог акрэсліць пастаўленыя праблемы і намеціць шляхі іх вырашэння.

Аліна Сабуць

НАРОДНАПЕСЕННАЯ ПАЭТЫКА «МАТЧЫНЫХ ПЕСЕНЬ» Р. БАРАДУЛІНА

Хачу, каб песню маёй матулі
І ўнукі ўнукаў маіх пачулі
Не толькі са сцэны,
А ў хаце – блізкую –
Над ціхай калыскаю,
Над поўнай міскаю.
Р. Барадулін

Як вядома, фальклор і літаратура – два тыпы мастацкага мыслення. Адпаведнасць паміж імі бачыцца не толькі за кошт засваення літаратурай стылявых і вобразна-структурных элементаў вуснапаэтычнай творчасці, але і самой ацэнкі з’яў рэчаіснасці. Так, пафас народнасці ў творчасці таго ці іншага пісьменніка грунтуецца на плённай сувязі з жывым народным словам, з народнай свядомасцю. І паэзія Рыгора Барадуліна досыць паказальная ў сэнсе характару спалучэння літаратурных і фальклорных традыцый. Народная паэзія ўспрынята Барадуліным праз сам яе язычніцкі дух. У фальклоры (як і ў міфалогіі) ён чэрпае матэрыял для метафарычных вобразаў і сімвалаў. Паэт жывіцца стыхіяй народнай творчасці, пранікненнем у глыбіню народнай свядомасці. Надаючы мастацкаму слову жыватворнае народнае гучанне, ён пры гэтым захоўвае ўласнае творчае аблічча.

Духоўны вопыт фальклору ёсць частка барадулінскага жыццёвага вопыту. Менавіта з матчыным дыханнем, словам, спевам і плачам, урэшце, самім ладам жыцця (барадулінская максіма матчынай хаты) перадаліся Барадуліну-паэту зайздроснае адчуванне прыроднай раскаванасці народнага самабытнага слова, прачулы лірызм і жаночы акцэнт фалькларыстычнага аспекту яго паэзіі. Матчына мова, што ступала за паэтам *«Ад калыханкі // Да галашэння...»* [1, *279*], – эстэтычная жыццядайная крыніца барадулінскага слова. Ва ўзнёсла-матчыным *«Мой сынок, каласок, васілёк, // Баравое зеллейка, // Мой каласутанька...»* [1, *454*] столькі было багавейнага напрарочана, столькі *«было зямлі і неба »*, што сыноўняе сэрца *«Біблію слова матулінага»* беражэ да скону, *«каб не сурочылі!»* [1, *454*].

Рускі літаратуразнаўца і фалькларыст Е. М. Меляцінскі падкрэсліў, што дзякуючы міфалагічнаму архетыпу маці – дзіця

«пераадольваецца ўлада часу, адзінкавая свядомасць і асобны лёс уздымаецца да нейкага архетыпу жаночай долі і бессмяротнасці» [2, *68*]. Трэба аддаць належнае, барадулінская памяць матчынага слова, матчынай песні выглядаюць удзячнай данінай захавання спадчыны – матчынай і народнай. Матчынымі песнямі асветлена любоў паэта да ўсяго невытлумачальна «роднага». Песні акрылілі паэта, далучылі да народнай мудрасці, уткалі ў сувой яго паэзіі народнапесенную аснову. Матчыны песні – увасабленне душы «шчырухіматулі», маці-«вогнепаклонніцы», маці-карміліцы, маці-«багіні», маці-ахвярніцы, і яны ж – увасабленне ўкладу жыцця ўшацкага, што жывіць вобразамі, народнапесеннымі скарбамі ёмістую, густую насычанасць барадулінскага радка. Максімалісцкае ўспрыняцце Барадуліным ідэйна-меладычнага ладу матчыных песень выглядае імператывам захавання матчынага слова, запавету і адначасова ёсць растварэнне ў фальклоры як бясцэннай з’яве народнага жыцця.

Прыкладам творчага асэнсавання і захавання каларыту фальклорнай вобразнасці служыць цэлы цыкл варыяцый «Матчыных песень», поўных мудрасці і святла, радасці і горычы, любові і суровай праўды. «Матчыны песні» – адкрытая стылізацыя голасу маці, што вядзе рэй, але разам з тым не адцяняе голасу сына. Апавядальнае і адлюстравальнае сугучча голасу маці і сына досыць выразна выяўляе фальклярыстычны пласт барадулінскай мастацкай свядомасці і яго моватворчы вопыт. На аснове аналізу «Матчыных песень» прасочваецца шматмернае індывідуальна-аўтарскае бачанне выяўленчай пластыкі народных песенных прыёмаў. Сродкі выразнасці ў народнай песні, як вядома, з’яўляюцца адначасова і пэўнымі сімваламі эстэтычнага ўспрымання.

Фальклорна-песенны матыў жаночай долі ўзмацняецца барадулінскім драматызмам згаданай тэмы. Так, у песні «Удава – бяроза без верху...» [1, *185*] выключная ёмістасць народна-паэтычных абагульненняў *«Удава – бяроза без верху»* (у народнай песні заламванне бярозкі жанчынай – знак развітання з роднай хатай), *«Удавіная – // Доля савіная», «На ўдаву – // Бедную галаву»* стварае глыбока эмацыянальную журботную плынь твора. Працяжна-самотны, тужлівы напеў *«Зялёнае поле // Засяваецца болем, // Родзіць лебядою, // Жнецца бядою...»* гучнее за кошт выкарыстання пашыранага ў фальклоры мастацкага прыёму трохкратнага пераліку пэўнага дзеяння. У тэматычна сугучнай песні «Верабеечкі чы-чы, чы-чы...»

[1, *186*] улюбёны песеннапаэтычны канфлікт нявесткі і свекрыві афарбоўваецца прыўзнятай шчымлівай інтанацыяй спавядальных паўтораў *«я ж не качачка плысці па моры», «я ж не сонейка хадзіць небам сінім», «я ж не вавёрачка – арэшкаў не маю»*. Прыём мастацкага супрацьпастаўлення з'яўляецца вядучым звяном маналагічнай арганізацыі песні. Звароткі *«Зашумі, дубровачка, як шумела ў маі», «Не лютуй, не злуй, свёкар-сівер»* узмацняюць эмацыянальнасць песеннага аповеду. Эмацыянальна-псіхалагічны напал дарастае да апошняй страфы: *«Сама пайду дарогаю, // Голас пушчу дуброваю. // Няхай голас галасуе, // Няхай мяне мамка чуе»*. Візуальная дакладнасць дэталей страфы дапаўняецца слыхавой пры дапамозе таўталагічнага кода *«голас галасуе»* (прыём таўталогіі, дарэчы, стала прапісаўся ў фальклорнай паэтыцы Р. Барадуліна). Такім чынам, стрымана-мінорны тон твораў, поўных суму і роздуму, надае песенным тэкстам своеасаблівы настрой, паглыбляючы самабытнасць барадулінскага мастакоўскага самавыяўлення. Думаецца, згаданае ўзмоцнена і жыццёвым вопытам паэтавага бачання гаротнай долі маці-ўдавы Акуліны Андрэеўны.

Дасціпны жарт, гумарыстычныя матывы чуюцца ў песнях «На куце, як на пакуце», «Воды збеглі з гор», «Пайшоў казёл у гарод», «Сакалы за сталы заляцелі» і інш. Мажорна-задорны лад песні «Абняла вясёлка сем сёл» [1, *187-188*] узбагачаецца наваствораной барадулінскай невялічкай страфой-зачынам *«Абняла вясёлка // Сем сёл // З прысёлкамі»* да вядомай народнай песні «Чаго, селязень, смуцен, невясёл?». Багатая палітра эўфанічнага шматгалосся *«Абняла вя**сёл**ка // **Сем сёл** // З пры**сёл**камі»* з народнымі сугуччамі *«**селя**зень»*, *«нея**сёл**»* мае не толькі прыгожае паэтычнае, але і глыбока сэнсавае напаўненне: прырода ажыўляе гуллівую афарбоўку песні, насычаную ўстойлівым фальклорна-песенным прыёмам вобразнага паралелізму *«селязень-хлопец»* і *«качачка-дзяўчына»*.

Пагодзімся, што барадулінскаму наследаванню (дакладней – усвядомленай зацікаўленасці) пэўных узораў народных песень зусім не пагражае страта індывідуальнага аўтарскага голасу. Небеспадстаўна тагачасная крытыка (Р. Бярозкін, Р. Семашкевіч, Л. Тарасюк) ахрысціла Р. Барадуліна таленавітым інтэрпрэтатарам народнай песні. Ужываючы фальклорна-песенныя матывы, Барадулін не стылізуе, а ўзводзіць фальклорны вопыт народнай песні на ўзровень мастацкай індывідуальнасці. Крытык Р. Семашкевіч, асэнсоўваючы

фалькларыстычны аспект барадулінскай творчасці, прыходзіць да высновы, што «ніяк нельга сказаць, што паэт калькуе фальклор; фальклор дае яму імпульс для ўласна-аўтарскага» [3, *107*]. Невыпадкова лёс народнай песні скразным матывам праходзіць праз паэзію Р. Барадуліна («Ад сівых гадоў...», «Матчына песня...», «На сцэне "Лявоніхі" тупат спорны...», «Янку Купалу» і інш.).

Такім чынам, народныя (у прыватнасці матчыны) песні для Р. Барадуліна – даніна мацярынскага скарбу, выток мастакоўскага светабачання, моватворчасці. Захаваны альбо настворавы паэтам песенны лад і вобразнасць вабныя народнай тыповасцю і традыцыйнай народнай эстэтыкай.

Літаратура

1. *Барадулін Р.* Збор твораў: у 5 т. Т. 1. Вершы / прадм. В. Сёмухі. Мінск, 1996.

2. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.

3. *Семашкевіч Р.* Выпрабаванне любоўю. Мінск, 1982.

Ульяна Верина

ТРАВЕСТИРОВАНИЕ КОДА «ФОЛЬКЛОР – ЛИТЕРАТУРА» В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ (С. Михайлов «Новые песни западных славян»)

«Песни западных славян» А. С. Пушкина – мегатекст, включающий несколько мистификаций в истории создания [*1] и большое количество разного рода откликов в своем бытовании. Отклики возникали не только в литературе, но и в театральном искусстве, музыке, журналистике, современной массовой культуре, рекламе [*2]. Уже словосочетание «песни западных славян» стало несвободным, как «герой нашего времени»: само название является знаковым, поэтому чаще всего при создании интертекстуальных отношений эксплуатируется оболочка, *код*, в котором в числе прочих узнаваемых «уже» (см. [1, *456*], [10, *69*]) заложен и тип отношений «фольклор – литература».

А. С. Пушкин предпринимает тонкую литературную игру, состоящую не только в сплетении ссылок, примечаний, писем, биографий, французского текста и переводов, но и в создании колорита в самих поэтических текстах, призванного пробудить мысль, что произведение *действительно* фольклорное и западнославянское. Фольклор-

ность, кстати сказать, даже такая условная, оказывается дважды и трижды условной, например, когда речь идет о переложении «Похоронной песни», приписываемой Иакинфу Маглановичу – легендарному гусляру, биография которого, данная П. Мериме в начале «Гузлы», «имеет необыкновенную прелесть оригинальности и правдоподобия» [9, *190*]. Перед нами легенда – на «троюродном» расстоянии. «Прелесть правдоподобия», а не оно само – так можно было бы охарактеризовать способ освоения великим русским поэтом (псевдо)фольклорного материала в наиболее сложном варианте.

Написанные в 1834 г., «Песни западных славян» на плодотворное пушкинское 20-летие отстоят от «Кольны», имеющей подзаголовок «Подражание Оссиану», или «Бовы», вдохновленного «Орлеанской девственницей» Вольтера и сказом о Бове-королевиче и Милитрисе Кирбитьевне. На протяжении этого 20-летнего пути поэт создал ряд шедевров, сохраняющих привычные отношения фольклорного и литературного, но несравненно более совершенных художественно: это «Руслан и Людмила», «Подражания Корану», «Песни о Стеньке Разине». Иного рода отношение к фольклору заложено в пушкинских сказках, создававшихся в 1830-х гг. и являющихся, по признанию исследователей, «синтезом пушкинского фольклоризма» (цит. по [7, *153*]). Близость этих произведений также была отмечена многими, да она и очевидна, поскольку и сказки, и «Песни западных славян» были включены поэтом в сборник 1835 г., причем произведения, имеющие народно-поэтическую основу, в этом сборнике преобладают, и это «придает ему колорит фольклорности» [2, *130*]. То есть фольклорным колоритом отмечен сборник в целом, а не только отдельно взятый цикл. Важно также, что в большом художественном целом осмыслен баланс «фольклорное – литературное» как «чужое – авторское», где касаемо «отдельных лирических вкраплений» [*3] сказано, что «они, функционируя в контексте сборника в виде произведений чисто «литературных», создают эффект авторского присутствия или «случайной» творческой рефлексии. Создается оппозиция, условно говоря, «фольклорного» и «литературного» типов творчества, взаимодействие которых на протяжении всего словесного пространства сборника, включая цикл «Песни западных славян», оказывается весьма существенным для восприятия его художественного мира» [2, *130*].

Лишь в самых общих чертах можно охарактеризовать специфику созданного А. С. Пушкиным кода, – сложнейшего в своей многоуров-

невости, в выходах за пределы одномоментной читательской компетенции. Но уже понятно, что одного цитирования заглавия «Песен западных славян» достаточно для того, чтобы с ним в произведение современного автора вошел весь спектр культурных ассоциаций и вся игра, которая подразумевается и которой эксплицитно может и не быть.

Цикл калининградского поэта Сергея Михайлова «Новые песни западных славян» является примером бытования пушкинского кода в современной поэзии, когда наследуется оболочка со всем ее гипотетическим содержимым, а отношения «фольклорное – литературное» – важнейшие, как мы видели, в произведении и даже сборнике А. С. Пушкина – становятся объектом травестии [4, *441*]. Здесь не идет речь о перелицовывании сюжетов – они не сохранены. Травестируется именно код, и при этом героическое и трагическое в оригинале становится гротескно-комическим, и наоборот, т. е. оба лирико-повествовательных модуса присутствуют, но в трудно узнаваемом виде; современным поэтом использованы и фольклорные элементы (жанровые обозначения песен – девичья, заплачка; припевы-рефрены и др.), но С. Михайлов имитирует городской фольклор, и его, в свою очередь, в пародийном виде, т. е. с использованием примет стиля.

Перекодированию во многом способствует и контекст, в который включается произведение. Так, «Новые песни западных славян» были изданы как цикл в «альманахе литературно-художественных иллюстрированных маразмов» «Насекомое» (М. – Калининград – СПб., 1999) в рубрике «Авансцена», т. е. открывали номер альманаха, с ёрническим вступительным словом, напоминающим, что в «Насекомом. 1998» С. Михайлов опубликовал драматические сцены «Театр в ушной раковине», а теперь «Читателю предоставляется возможность познакомиться с его новым шедевром в лиро-эпическом роде, имеющим название «Новые песни западных славян». Про шедевр, кстати, Издатель сказал вовсе не из лести или по недоумию, а, напротив, от большой учености (которой и с тобой, Читатель, спешит поделиться). Знай, что предшественник Михайлова, создатель предыдущих «Песен западных славян», небезызвестный юбиляр А. С. Пушкин (в 1999 г. широко отмечалось 200-летие со дня рождения поэта. – *У. В.*), был в свое время по случаю их весьма прославлен другим русским классиком, Ф. М. Достоевским, который писал в «Дневнике писателя» за 1877 год, что «Песни западных славян» это – шедёвр из ше-

дёвров Пушкина, между шедёврами его шедёвр». И, значит, почему бы «Новым песням» не быть новыми «шедёврами»?» [6, *6*].

В предисловии, названном «От Издателя», С. Михайлов отнесен к авторам, которые могут заинтересовать любителей «мирного, классического маразма» [6, *4*]. Издателем выделены и другие разновидности маразма, в частности, экспериментальный, для которого в альманахе выделена специальная рубрика под названием «Палата № 6» (в выпуске за 1999 г. в этом разделе опубликованы песня Игоря Степанова «Заблудиться» и прозаическая миниатюра Анастасии Копоть «Мечта»). Представителями радикального маразма названы Алексей Цветков и Дмитрий Первушин. То есть сам характер литературного окружения, контекст таков, что полностью серьезный модус невозможен.

Совершенно другое дело, когда автор публикуется на сайте «Стихи.ру» (2004), где невозможно обратное – отношение к поэзии как к игре. В 2004 г. была опубликована книга стихов, озаглавленная «Новые песни западных славян», и цикл предстал в ином виде, в ином контексте. Автор сократил цикл – в книгу стихов он вошел с подзаголовком «три песни», – но далее рассмотрим цикл таким, как он был опубликован впервые в альманахе «Насекомое».

Вместо необычайных – сказочных, героических, легендарных – сюжетов А. С. Пушкина современный поэт предлагает обыденность в самых «серых» ее проявлениях. Разговорные интонации, очень средний, обывательский разряд образов. Вместе с тем в каждой песне в основе сюжета – трагедия. Такое несоответствие, по нашему мнению, и составляет основу комизма в стороннем, критическом восприятии городского фольклора. Первая песня – «девичья» – названа «Вадим и Татьяна». По жанру это городская бытовая любовная песня. Сейчас все большее распространение получает понятие «альбомная лирика» или «альбомная традиция» (см. [3]), а также «рукописная девичья» литература [*4], и эти понятия не являются взаимоисключающими. Вот в стиле таких альбомных девичьих историй слагает свою песню С. Михайлов:

Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

Полюбила она парня, Вадима,
небогатого, но серьезного.
А он ее замуж зовет.

Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

Ходит Вадим работать в ночную смену,
а ее с собой не берет.
Она спрашивает, скажи хоть, что за работа,
а он ей не говорит.
Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная? [6, *6–7*].

Этот «зачин» более близок традиционному фольклору, а городская альбомная стилистика вступает в свои права, когда начинается собственно рассказ, написанный свободным стихом. Сюжет его таков. Работал Вадим сторожем на автостоянке, и захотелось Татьяне прокатиться хоть разок на «крутой тачке», но Вадим на ее уговоры не поддавался: *«Хочешь, чтобы меня посадили, иди катайся, // а я и водить-то не умею. // Поссорились, в общем»* [6, *7*]. Тогда Татьяна подговорила своего брата и тот угнал *самую крутую тачку, БэЭмВэ, кажется*, но не справился с управлением и погиб. А машина, как оказалось, принадлежала местному криминальному авторитету, и бандиты стали требовать деньги за машину с Вадима. Драма переходит в трагедию и, как положено девичьему жанру, со слезами и прощанием:

Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

Вот ведь судьба у человека! Брата потеряла
по своей дурости, а теперь вообще неизвестно,
чего дальше ждать. И Вадим ходит сам не свой,
понятно. Какая тут любовь. Про Сашку-то он сразу
все понял. Но простил Татьяну. Зашел к ней
как-то вечером и говорит: Ты не виновата,
это я во всем виноват. Она ревет. Прости ты меня,
говорит, ноги ему чуть не целует. А он ей:
Да что ты меня, как покойника, оплакиваешь.
Все будет хорошо. Она говорит, давай в милицию
заявим. О чем, он говорит, не смеши ты меня, это
же мафия. Ну что-то же надо делать, она говорит.
Ну тебе, говорит, уже ничего делать не надо,
я сам. И уходить собирается. Куда ты, на ночь
глядя? Оставайся. Нет, говорит, мне надо.
Поцеловал ее, как сестру, и ушел [6, *9*].

Вадим исчезает, и для усиления трагизма необходим мотив неожиданной и одинокой беременности, о которой и узнает героиня в конце. И новым комизмом наполняется припев:

Ой, девчонки, чего знаю!
Почему, думаете, Татьяна такая грустная?

Уже в первой песне налицо все приметы, позволившие автору назвать свои песни «новыми», т. е. отнести их к современности. Эти приметы – знаковые до пошлости штампы современного обывательского сознания: «крутая тачка» «БэЭмВэ» (у автора именно в таком исковерканном, как бы малограмотном написании), мафиози по имени Дюша, бандитский «наезд», равнодушная милиция – все это действительно настолько прочно вошло в нашу жизнь, если не как часть опыта каждого обывателя, то как представление о том, что является сутью современного мира. Это представление транслируется разного рода телевизионными криминальными хрониками (их так много среди программ телепередач, что складывается впечатление большого количества криминальных событий и их огромной важности), телесериалами, бульварными остросюжетными романами. Это представление уже далеко не маргинально, оно стало частью нового понятия «народность», что достойно быть «воспето».

Вторая песня цикла в заглавии уже содержит жанровое обозначение – это «Песня-заплачка о напрасной любви» – о напрасной любви писателя и уборщицы. В отличие от предыдущей, эта песня делится на равные 6-строчные строфы, чередующиеся с припевом «*Ой, не бей меня, мама-мамочка, // я писателя люблю!*» [6, *10–11*]; написана преимущественно нерифмованным акцентным стихом. История, рассказанная в этой песне, чуть более странная: такая же бытовая, но не все поступки героев ясны, а главное – житейски необъяснимы, как необъясним и трагический финал, последовавший за исполнением песни «Мы с тобой два берега»:

По теплу писатель стоял на балконе,
пускал колечки синего дыма
и щурился, будто его смешили.
А они с мамой натирали газетами окна,
и мама больно ущипнула ее: молчи, мол.
Но как тут смолчишь? И она запела:

Ночь была с ливнями,
И трава в росе.

Про меня «счастливая»
Говорили все.
И сама я верила,
Сердцу вопреки:
Мы с тобой два берега
У одной реки.
Мы с тобой два берега
У одной реки.

На рассвете примчали две «скорые»:
у него инфаркт, у нее истерика.
Развезли их в разные стороны,
его в кардиологию, ее в психиатрию.
Мама не знает ни сна, ни отдыха,
ходит к обоим – к ней по четным, к нему по нечетным…
[6, *11*].

И здесь, как и в первой песне, трагизм «снимается», но другими средствами. Во-первых, цитированием первого куплета известной песни из кинофильма «Жажда» (1959); во-вторых, полным контрастом последней строфы с ее содержанием: «два берега у одной реки» развозят «скорые» – «в разные стороны», с разными диагнозами, и мама делит время посещений, строго регламентируя его по четным и по нечетным.

Третья песня названа очень обобщающе – «Петров», и начинается будничной интонацией: «*Его звали Петров, // и он ее любил*» [6, *12*]. Написана песня, как и первая, свободным стихом, длина строфоидов – от пяти до восьми строк. Припевы-рефрены даны по принципу градации: повторов с вариациями. Например, первый припев такой:

– Почему ты не любишь моих друзей? –
спрашивает она его.
– Потому что я тебя люблю, –
отвечает он [6, *12*].

Затем в каждом следующем меняется слово: «*Почему ты не любишь моих детей?*», «*Почему ты не любишь моего мужа?*», «*Почему ты себя не любишь?*» и, в конце концов, «*Почему ты любишь только меня?*». И в каждом случае ответ остается неизменным: «*Потому что я тебя люблю*», – лишь в конце на последний вопрос дан эмфатический ответ: «*Потому что я люблю тебя*» [*5].

История Петрова, без памяти влюбленного в замужнюю женщину, тоже по-своему трагична, хотя в ней нет ни криминальных стра-

стей, как в первой песне, ни «напрасной любви», как во второй. Есть заурядный обыватель-неудачник, способный на большое чувство, и это несоответствие служит здесь основанием если не комизма, то сочувственной иронии. Особенно печально и безысходно сравнение Петрова с мужем его возлюбленной – Феликсом (от лат. felix – счастливый) [8, *216*]:

> *С Феликсом они в одном НИИ. Только*
> *Феликс – вон где высоко, а Петров как*
> *пришел МНС-ом, так и теперь. А Феликс*
> *моложе. Энергичный и локти острые. Феликс*
> *по заграницам ездит, а Петров МНС, Феликс*
> *премии получает, а Петров МНС, Феликс –*
> *докторскую, а весь институт знает, что ее*
> *Петров написал* [6, *13*].

Повторы слов в параллельных конструкциях создают впечатление унылой монотонии, а разговорность («*МНС-ом*», «*по заграницам ездит*») – заурядных сплетен. И последняя строфа, состоящая из коротких, односоставных или неполных предложений, отстраненно перечисляет несчастья Петрова: «*Ему к сорока. Живет в общаге. // Быт не устроен, жизнь тоже. Друзей нет*» [6, *13*], чтобы в последней строке перед рефреном поднять образ на романтическую высоту: «*А кроме нее мир для него – пустое место*» [6, *13*]. Только в романтизме возможно такое переживание любви, когда она – «высочайшая реальность, первооснова», когда «жизнь превращается в одно любовное свидание» (один из фрагментов Новалиса и его дневник цит. по [5*, 54, 55*]). Надо сказать, что уже в произведениях А. С. Пушкина, в «Песнях западных славян» в частности, преобладал постромантический пафос, а в современной литературе романтизм в европейском варианте конца XVIII в. невозможен. Он стал стилистическим средством, как в данном случае: МНС Петров – и самый высокий из созданных человечеством образов любви как всей жизни, любви, равной универсуму. Гротеск, не создающий аномалии.

Четвертое и пятое стихотворения цикла факультативны (не включены в цикл в позднейших публикациях) и не имеют ни песенной, ни фольклорной природы. Вместе с тем нельзя не отметить, что они органично дополняют цикл как в связи с пушкинским текстом, так и в отношении собственно авторского замысла.

Четвертое стихотворение – «Голубоглазый алкаш» – написано частично нерифмованным акцентным стихом, частично верлибром.

Анафорической является строка «*голубоглазый алкаш с улицы Первомайской*», начинающая каждую строфу кроме последней и завершающего двустишия. Первые три строфы состоят из шести строк, затем порядок нарушается – в содержательном плане этот слом также отмечен нарушением обыденности, приобретением персонажем каких-то сверхреальных, демонических качеств. Вдруг выясняется, что «*биологические часы округи настроены на полминуты // до его появления…*», что «*сегодня, думаете вы, он либо выудит все ваши деньги, // либо высосет душу*» [6, *14, 15*]. Значение образа разрастается до ни с чем не соизмеримых пределов:

Голубоглазый алкаш с улицы Первомайской –
единственный, в ком вы уверены,
ваша единственная привычка,
все ваши лучшие мысли – о нем [6, *15*].

Его исчезновение означает для героя крушение мира, конец эпохи, конец всего – «*так кончается эпоха английского классицизма*» [6, *15*]. Так подобно третьей песне малое и незначительное вырастает в жизненно важное.

Последнее произведение цикла не имеет заглавия, но снабжено эпиграфом из стихотворения И. Бродского «Остановка в пустыне»: «*Теперь так мало греков в Ленинграде*». Первая строка стихотворения С. Михайлова – «*Теперь так мало немцев в Кенигсберге*» [6, *15*], и далее поэт сохраняет размер «Остановки в пустыне», но не следует ему так неотступно, как в первой строке. Симметрия 5-стопных ямбических строк в стихотворении И. Бродского не абсолютная: женские клаузулы преобладают, но встречаются и мужские, причем чередование незакономерно. Встречаются сильные спондеи: «*… Кто же виноват, // что мастерство вокальное дает //* ***сбор*** *больший, чем знамена веры? //* ***Жаль*** *только, что теперь издалека //* ***мы*** *будем видеть не нормальный купол, // а безобразно плоскую черту*» [11, *11*]; анжамбеманы, нарушающие симметрию метра и синтаксиса, – всегда очень выразительные и значимые в стихе И. Бродского («*дабы построить на свободном месте // концертный зал. В такой архитектуре // есть что-то безнадежное. А впрочем // концертный зал на тыщу с лишним мест // не так уж безнадежен…*» [11, *11*]).

С. Михайлов избегает таких сильных «разрушительных» средств (анжамбеманом пользуется, но крайне умеренно) и предлагает значительно более урегулированный вариант стиха, сокращая длину

строфы по сравнению с «Остановкой в пустыне», сохраняя равенство первых трех строф (по восемь строк; две заключительные – по девять) и строго регламентируя клаузацию (все женские, последняя в каждой строфе – мужская).

Это стихотворение, формально, как мы видим, наиболее урегулированное в цикле, выполняет несколько очень важных функций. Оно раскрывает одно из значений заглавия: «западные славяне» – так иронично могут быть названы жители Калининграда-Кенигсберга, где живет поэт. Калининградская область – самая западная в России. Тогда понятно, почему никакой «чужой» фольклорный материал не использован при создании «Новых песен», а только «свой», русский. И почему «своя», русская действительность стала предметом осмысления.

Это завершающее стихотворение делает тему «свое – чужое» обобщающей. Эта тема понятна и актуальна в таком уникальном культурном пространстве, как Калининград. Она понятна и немаловажна в контексте восприятия пушкинских «Песен». Она по-особому звучит в связи с образом И. Бродского, с его судьбой – диссидента в Союзе и русского писателя в США. Правда, фигура И. Бродского сложнее формулы «свой среди чужих, чужой среди своих», свидетельство чему полученное им в эмиграции признание. И, наконец, тема «свое – чужое» эмблематическая в истории отношений пары «литература – фольклор».

Восприятие этой темы в последнем стихотворении дано совершенно «всерьез»: это единственное произведение цикла, не имеющее пафоса «пост», иронии, пародии – игры. Оно серьезно-печально выражает элегические раздумья:

Гостиницы пустеют, всюду речи
Понятные, хотя слова – слова, и
Значенья не имеют. Так руины
Оставленных тевтонских бастионов
Свое предназначенье потеряли
Отпугивать восточного соседа… [6, *16*].

Стихотворение И. Бродского, также выражающее сожаление об утрате, завершается строфой, состоящей из вопросов:

Сегодня ночью я смотрю в окно
и думаю о том, куда зашли мы?
И от чего мы больше далеки:

от православья или эллинизма?
К чему близки мы? Что там, впереди?
Не ждет ли нас теперь другая эра?
И если так, то в чем наш общий долг?
И что должны мы принести ей в жертву? [11, *12*].

В стихотворении С. Михайлова наследован этот прием, только не последняя, а центральная третья строфа составлена из вопросительных фраз, первая из которых «*Но кто здесь «свой», за вычетом каштанов?*» [6, *16*] – подчеркнуто сильно выражает тему. В итоге ее развития оказывается, что и две пожилые немки уже чужие в Кенигсберге – «*в этом // Заказнике безвременья!*» [6, *17*].

Стихотворение «Теперь так мало немцев в Кенигсберге…» достойно завершает цикл, объединяя разные интертекстуальные связи, темы и мотивы в обобщающем рассуждении о времени и судьбе, истории страны, нации и отдельных людей.

Анализ цикла «Новые песни западных славян» С. Михайлова показывает, не только что взаимодействие литературы и фольклора продолжается – это совершенно понятно, но главное, что травестирование, так широко используемое современной литературой, безусловно, расширяет и контекстуальные, и интертекстуальные связи произведения, если травестируется обогащенный культурными ассоциациями код.

Примечания

*1. С разбора цепи мистификаций начинается большинство работ, посвященных «Песням западных славян» А. С. Пушкина. Мистификация П. Мериме, поддержанная великим русским поэтом, словно тоже «переведенная» им с французского, сопровождение текста комментариями и примечаниями – эти качества не позволяют исследователям рассматривать лишь поэтический текст «Песен западных славян», поскольку вопрос об авторском и чужом в нем первичен.

Вот некоторые работы, важные для понимания структуры и стиля пушкинского шедевра, а также затрагивающие проблему происхождения текста: *Муравьева О. С.* Из наблюдений над «Песнями западных славян» / О. С. Муравьева // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. XI. Л., 1983. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://feb-web ru/feb/pushkin/serial/isb/isb-149-htm; *Макогоненко Г. П.* Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833–1836) / Г. П. Макогоненко. Л., 1982; *Дарвин М. Н.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа. Новосибирск, 2001; *Свенцицкая Э.* «Песни западных славян» Пушкина как художественное единство / Э. Свенцицкая // Вопросы литературы. 2001. № 1.

*2. И здесь приведу несколько примеров, подтверждающих мысль, которая будет развита в основном тексте статьи: «Песни западных славян» А. С. Пушкина – произведение, ставшее кодом и вовлеченное в предельно широкий контекст. В частности, В. Высоцким и А. Городницким написаны одноименные пушкинскому произведения; композитором А. Л. Локшиным написана симфония № 8 на стихи Пушкина из цикла «Песни западных славян» для большого симфонического оркестра и тенора (1987). Многообразие театральных постановок не удивительно, но впечатляет широта диапазона: от интерпретации в жанре мистического триллера (постановка в Санкт-Петербурге) до детского музыкального спектакля (Ярославльский ТЮЗ). Название пушкинского шедевра используется как журналистский штамп: статья Н. Каминской, посвященная постановке во МХАТе им. А. П. Чехова пьесы М. Павича «Вечность и еще один день», названа «Интерактивные песни западных славян». Издана книга об истории популярных украинской и белорусской (!) рок-групп: «Песни западных славян. Vоплі Vідоплясова. Ляпис Трубецкой» (М., 2007). И, наконец, создана полевая игра с таким названием – сейчас она широко рекламируется, а пройдет в мае 2010 г. в Подмосковье.

*3. Речь идет о 4 из 11 произведений сборника, не имеющих народно-поэтической основы. Это «Красавица (В альбом Г****)», «Разговор книгопродавца с поэтом», «Подражания древним» и «Элегия» («Безумных лет угасшее веселье…»).

*4. Рукописную девичью литературу, преимущественно рассказ, исследует С. Б. Борисов. Библиография к его работе «Культурантропология девичества. Морфология и генезис девичьей составляющей современной неофициальной детско-подростковой культуры» содержит перечень трудов этого и других авторов по теме. См.: http://anthropology.ru/ru/texts/borissv/girlhd_0 html.

*5. На материале сказок и «материнской поэзии» цепевидные структуры детально описаны И. Ф. Амрояном. Такой тип в соответствии с классификацией ученого является выделительным нанизыванием по возрастающей, когда «в цепи нанизывания главным звеном, ради которого построена вся цепь, является последнее». См. Амроян И. Ф. Типология цепевидных структур. Тольятти, 2000 // [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www ruthenia ru/folklore/amroyan2 htm.

Литература

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / М., 1994.

2. *Дарвин М. Н, Тюпа В. И.* Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания. Новосибирск, 2001.

3. *Калашникова М. В.* Современная альбомная традиция // Современный городской фольклор. М., 2003.

4. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987.

5. *Манн Ю. В.* Русская литература XIX века. Эпоха романтизма. М., 2007.

6. *Михайлов С.* Новые песни западных славян // Насекомое: альманах лит.-худ. иллюстрированных маразмов. М. – Калининград – СПб., 1999.

7. *Муравьева О. С.* Из наблюдений над «Песнями западных славян» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. XI. Л., 1983.

8. *Петровский Н. А.* Словарь русских личных имен: ок. 2600 имен / спец. науч. ред. О. Д. Митрофанова. М., 1984.

9. *Пушкин А. С.* Сочинения / ред. текста и комментарии М. А. Цявловского и С. М. Петрова. М., 1948.

10. *Скоропанова И. С.* Русская постмодернистская литература. М., 2001.

11. Сочинения Иосифа Бродского. В III т. Т. II. СПб., 1

Вольга Корсак

СЛЭНГ У НАЗВАХ СТАЛІЧНЫХ АБ'ЕКТАЎ

Любы жылы ці нежылы дом, вуліца, плошча мае нумар ці афіцыйны назоў. Але далёка не кожнае месца мае гонар насіць яшчэ адно імя – слэнгавае. Напрыклад, тыповыя савецкія «хрушчобы» ці шматпавярховікі такіх назваў не маюць, бо не маюць адметнасцей, не адрозніваюцца адзін ад аднаго. Тут можна згадаць вядомы фільм-гісторыю «З лёгкай парай!», дзе сюжэт пабудаваны на блытаніне ў аднолькавых, тыповых гарадскіх дамах у розных гарадах.

Тапаніміка як раздзел лексікалогіі займаецца акрамя ўсяго іншага этымалогіяй, словаўтварэннем, правапісам геаграфічных назваў. У разгледжанай намі слэнгавай тапаніміцы прадстаўлены амаль усе раздзелы: 1. Айканіміка, што вывучае назвы паселішчаў. Напрыклад, *Мнімск* (Мінск). Абыгрываецца рускае слова «мниться» – маўляў, горада няма. 2. Гідраніміка, што вывучае назвы водных аб'ектаў. Напрыклад, *Му́хлей (Мухлёўкай)* называюць раку Свіслач. Інфарматары казалі, што рэчка з такой назвай існуе ў двух месцах: у Малінаўцы і ў раёне вул. Волаха, Р.Люксембург. 3. Мікратапаніміка – назвы ўрочышчаў. Амаль усе прыведзеныя ніжэй прыклады належаць да гэтага раздзела.

Каб людзі своеасабліва ахрысцілі тапанімічную адзінку, месца мусіць мець нейкую адметнасць: ці то незвычайны архітэктурны выгляд, ці то доўгую назву або быць папулярным, часта наведвальным. Толькі ў гэтых выпадках аб'екту, акрамя афіцыйнай, надаюць слэнгавую назву. Можна меркаваць, што асаблівасцю слэнгавай тапанімікі з'яўляецца адзначэнне нетыповага!

Мэта слэнгавай намінацыі – выдзеліць аб'ект сярод іншых дзеля павелічэння яго пазнавальнасці, зручнасці карыстання назвай. Адзначым, што ўдалая, трапная назва хутка прыжываецца ў народзе і становіцца частаўжывальнай. Можна адзначыць як прымеркаванасць слэнгавых тапонімаў да канкрэтнага часу з пануючымі ў грамадстве

настроямі, так і адносную ўстойлівасць на працягу больш працяглага тэрміну, калі назвы перадаюцца нават з пакалення ў пакаленне.

Падчас збору інфармацыі для падрыхтоўкі артыкула былі апытаныя людзі розных узростаў і прафесій: студэнты, выкладчыкі, знаёмыя аўтара і выпадковыя носьбіты такіх ведаў (каля 120 чалавек). Узрост апытаных складаў ад 19 да 60 гадоў. У выніку такой працы складзены тлумачальны слоўнік тапанімічных слэнгавых назваў. У ім групы назваў выдзелены паводле адметнасцей гарадскіх аб'ектаў. Што ж падштурхоўвае да працэсу намінатыўных змен?

1. **Незвычайная, своеасаблівая архітэктура** будынкаў, месцаў. Назвы тут даюцца згодна з формай прататыпа. Людзі схільны называць адметныя аб’екты па аналогіі, шукаць і знаходзіць у іх звыклую, вядомую ўсім форму. Напрыклад, *Кукурузы, Кукурузнікі* – гэта некалькі круглых дамоў на вул. В. Харужай з круглымі балконамі, што нагадваюць кукурузныя пачаткі; *Падкова* – дом на вул. Каліноўскага, 48 у форме падковы; *Шайба* – Будынак West World клуба, чыя форма нагадвае хакейную шайбу гіганцкіх памераў; *Каблучок* – гастраном на вул. Альшэўскага, 73 у форме абцаса; *Петухі* – гастраном на вул. Жудро, які формай нагадвае грэбень пеўня, да таго ж будынак афарбаваны ў яркі колер.

2. Назвы аб'ектаў даюцца таксама паводле іх **функцыянальнага прызначэння.** Напрыклад, *Пентагон* – штаб Беларускай вайсковай акругі, што месціцца каля крамы «Пад шпілем»; *Нямецкі цэнтр* – Цэнтр IBB на Паўднёвым Захадзе.

3. **Доўгія, шматскладовыя назвы** (асабліва вуліц, раёнаў), а таксама назвы замежнага паходжання маюць тэндэнцыю да спрашчэння, скарачэння (да 2-3 складоў). Размоўнаму стылю не ўласцівы доўгія назвы, якія «не зручныя» ў карыстанні. Так, *Курасы* – гэта Курасоўшчына, *Ракасы́* – праспект Ракасоўскага, *Камса́* – Камсамольскае возера, *Жданы́*, *Жданкí*, *Жда́нікі* – рынак Ждановічы, *Тройка* – Траецкае прадмесце; *Шарыкі* – Шарыкападшыпнікавы завод і раён гэтага завода, *Пушка* – ст. м. «Пушкінская», *Маг, Мак, Макдон* – рэстаран «МакДональдс», *Філа́ра, Філа́* – філармонія, а таксама пляцоўка перад ёй.

4. Часта наведвальныя **месцы збору людзей**.

4.1. **Пляцоўкі, адметныя месцы** для збору розных груп насельніцтва. Напрыклад, *Цэнтр, Пятачок* – пляцоўка перад рэстаранам «Макдональдс»; назву *Камяні* маюць адразу два месцы: музей валуноў ва Уруччы, а таксама пляцоўка за філармоніяй; *Парапет* –

пляцоўка паміж 2-м і 3-м інтэрнатамі Педагагічнага універсітэта; *Подзвіг* і *Бяссмерцен* – два будынкі, што месцяцца на Плошчы Перамогі, з надпісам «Подвиг народа бессмертен».

4.2. **Кавярні,** іншыя **месцы грамадскага харчавання, крамы, установы бытавога абслугоўвання**. Напрыклад, *Жураўлі* – рэстаран «Журавінка» на вул. Я. Купалы; *Крыня* – кавярня «Крыніца» на праспекце Незалежнасці; *Крама генеральская* – так называюцца адразу тры крамы: на праспекце Незалежнасці насупраць парка Чалюскінцаў, на вул. Камуністычнай і на рагу вул. Захарава і Вайсковага завулка. Назва, відаць, паходзіць ад кантынгенту жыхароў дома – вайскоўцаў; *Альк, Алька* – клуб «Алькатрас»; *Ізюм* – цырульня «Ізумі» на вул. Захарава.

5. **Абрэвіятуры** назваў. Яны падвяргаюцца расшыфроўкам і інтэпрэтацыям. Таксама мае месца зваротны працэс складання абрэвіятур. *БГУ* – Будто Где-то Учился; *БамБук* адлюстроўвае суперніцтва дзвюх «мастацка-культурніцкіх» ВНУ: БАМа (Беларускай акадэміі мастацтва) і БУКа (Беларускага універсітэта культуры, які цяпер мае назву Беларускі дзяржаўны універсітэт культуры і мастацтваў – БДУКіМ), ва унісон перыядычным чуткам пра тое, што варта было б аб’яднаць іх пад адным дахам, а назва аб’яднанай ВНУ была б «БамБук»; *Муха* – абыгрыванне назвы МХУ (Минского художественного училища); хадзіць ва *мглу* – МГЛУ – Минский государственный лингвистический университет; *Каза* – канцэртная зала «Мінск»; *Піф-Паф* – НДІ ПФП (Навукова даследчы інстытут прыкладных і фізічных праблем); *ЖФ* – помнік Жалезнаму Феліксу – Ф. Дзяржынскаму; *ХаСэ* – сетка хуткага харчавання «Хутка-смачна».

Асобна выдзелены **зніклыя аб’екты.** Чалавечая памяць захоўвае і найбольш трапныя найменні нават ужо не існуючых дамоў, кавярняў, вуліц. Некаторыя з назваў ужываюцца на працягу доўгага часу, нягледзячы на змены, архітэктурныя перабудаванні і г. д. У гэтым раздзеле згадваецца, што ўяўлялі сабой былыя аб’екты ў мінулым. Прыкладам можа быць Плошча Перамогі, якая мае авальную форму, але ў народзе называецца *Круглай*, таму што калісьці раней яна мела форму кола; *Мастакі, Художнікі* – сквер насупраць Акадэміі музыкі, дзе раней мастакі гандлявалі прадуктамі сваёй творчасці; *Сасіскі* – крама ля Акадэміі музыкі ў чырвоным цагляным доме, куды студэнты хадзілі есці сасіскі, цяпер там прадаюцца тарты і іншыя

кандытарскія вырабы; *Плесень* – піўбар «Ясень», што знаходзіўся на пустыры з правага боку ад былога кляштара бернардынцаў (сённяшняга Архіва-музея літаратуры і мастацтва) на плошчы Волі; *Пянькі* – былы дом культуры завода «Луч» на Нямізе насупраць «Макдонадльдса»; *Кубінка* – сталовая на вул. Валадарскага, дзе ў 60-я г. г. харчаваліся кубінскія студэнты БДУ.

У слэнгавай інтэрпрэтацыі можна выдзеліць **дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі**, што дазваляюць людзям выразіць сваё стаўленне да аб'ектаў:

1 – павелічэнне статусу аб’екта. Такія «ўзвышаныя», паэтычныя слэнгавыя назвы часцей за ўсё ствараюцца ў вузкіх адукаваных колах. Прыкладамі могуць быць: *Пізанская вежа* – дом у мікрараёне Серабранка, які нахіляецца ў выніку будаўнічай памылкі; *Вежа святога Лаўрэнція* – бельведэр на будынку КДБ (назва паходзіць ад таго, што кіраўнікі КДБ Берыя і Цанава мелі імя Лаўрэнцій); *Цюльпан* – выставачны павільён БелЭКСПА на пр. Пераможцаў, 14; *Сакля* – гастраном на вул. П. Глебкі; *Абісінія* – раён на вул. Захарава, дзе паводле легенд жылі калісьці цыганы.

2 – памяншэнне статусу аб’екта, што характэрна для імпульснай, стыхійнай народнай творчасці (падобнай на надпісы на партах, агароджах і інш.). Напрыклад: *Конса, Кансерва* – кансерваторыя, Беларуская акадэмія музыкі; *Чэлюсці* – парк Чалюскінцаў; *Скунсаўшчына* – мікрараён Кунцаўшчына; *Кісялёва і Кампоткіна* (па асацыяцыі з напоямі *кісель* і *кампот*) – вул. Кісялёва і Крапоткіна; *Кішка* – пераход, які злучае пасярэдзіне станцыі метро «Кастрычніцкая–Купалаўская»; *Памойка* – былая кавярня пад Макдональдсам на пр. Незалежнасці, а *Гадзюшнік* – ніжні яе паверх; *Сволач* – крама «Свіслач» у мікрараёне Серабранка; *Хутка-жутка* – сетка хуткага харчавання «Хутка-смачна».

Спосабамі рэалізацыі названых кірункаў з’яўляюцца:

Паэтызацыя, ідэалізацыя. Напрыклад, *Галубы Дунай* – піўны ларок у мікрараёне Уручча, *Чорныя Скалы* – «Тэатральная кавярня», *Ля Скала* – кавярня «Уют», *Эўропа* – культурнае, цывілізаванае месца адпачынку паміж вул. Захарава і вул. Пуліхава каля гімназіі № 7, *Неба* – другі паверх у гандлёвым доме «На Нямізе».

Асацыяцыя з казачнымі і літаратурнымі героямі. Прыклады: *Тры багатыры* – тры маналітныя дамы на вул. Каліноўскага, 54 (карпусы, адпаведна, 1, 2 і 3), *Маг Дак* – рэстаран «МакДональдс»; сквер ля

Купалаўскага тэатру, дзе месціцца фантан з скульптурай «Хлопчык з лебедзем», названы *Панікоўка,* відаць, хлопчык асацыіруецца з героем І. Ільфа і Я. Пятрова Панікоўскім, а лебедзь – з гусём.

Спрашчэнне, скарачэнне часта падаецца ў насмешлівай, «ёрніцкай» форме, бо відавочны разрыў паміж назвай і «прызямленым» прызначэннем. Прыклады: *Шчэмніца* – Шчомысліца, *Розачка* – вул. Розы Люксембург, *Педун, Пяду́ха, Танк* – Беларускі дзяржаўны педагагічны універсітэт імя М. Танка, *Міроха* – вул. Мірашнічэнкі, *Чэрві* – Чэрвеньскі рынак, *Плешка, Пляшка, Плеха* – вул. Пляханава, *Коржыка* – вул. Каржанеўскага, *Лужок* – раён Зялёны Луг, *Сухары́* – мікрараён Сухарава.

Складанне анаграм, «гульня» слоў па сугуччы. Напрыклад. *Энігма* – раён рэчкі Нямігі (крама, ст. метро і г. д.).

Выкарыстанне метатэз. Напрыклад, *Акамедыя навук* – Акадэмія навук; *Багналор* – плошча Бангалор.

Эратызацыя. Напрыклад, *Факультэт Эратычных Фантазій* – ФЭФ (Філасофска-эканамічны факультэт БДУ). Па этычных прычынах іншыя прыклады тут не прыводзяцца.

Іронія, сарказм. Прыклады: *Дзікі Захад* – мікрараён «Захад», *Пулямётчыкаў* – вул. Артылерыстаў, *Маўзалей* – крама чырвонага колеру на вул. Якубоўскага, *Асліныя Вушы* – два высокія аднолькавыя будынкі на рагу вуліц Сурганава і Акадэмічнай.

Скажэнне шляхам змены націску. *Гіпо́* – гіпермаркет «Гіпа», *Сухара́ва, Сухарова* – раён Сухарава, *Сургана́ва* – вул. Сурганава, *Масюкаўшчы́на* – раён Масюкоўшчына, *Се́рава* – вул. Сярова.

Кантамінацыя. Напрыклад, узнікненне назвы *Казлабродская* тлумачыцца геаграфічна: вуліцы Казлова і Даўгабродская нібы ўтвараюць адну (частку вул. Даўгабродскай калісьці перайменавалі ў вул. Казлова).

Утварэнне слэнгавай назвы шляхам апазіцыянавання. Так, на слэнгу вул. Дзедушкіна ператвараецца ў *Бабушкіна*, вул. Галадзеда – у *Галабаба*. Яшчэ адзін прыклад бінарных супрацьпастаўленняў – *Верх* і *Ніз* – так жыхары вуліц Захарава і Пуліхава называюць згаданыя вуліцы. Назвы звязаны са знаходжаннем вуліц адносна жылых дамоў – уверсе і ўнізе.

Запазычанне іншамоўных канструкцый. Напрыклад, вёска Трасцянец становіцца *Трасценбургам*; мікрараён Шабаны – *Рыа дэ Шабанэйра*; Крыжоўка (месца пад Мінскам) – *Крыжопалем*. ЦУМ і

ГУМ набываюць лацінскае гучанне – *ЦУМус, ГУМус*.

Пры аналізе слэнгавых утварэнняў можна адзначыць некалькі цікавых з’яў. Так, у сітуацыі дзвюхмоўнасці сустракаюцца назвы, прыналежныя беларускай ці рускай мовам, але зафіксаваны «трасянячныя» назвы, асабліва ў «народных» расшыфроўках абрэвіятур.

Актыўна выкарыстоўваюцца сучасныя словы, якія адносна нядаўна ўвайшлі ў побыт людзей. Напрыклад, *Долар* – дом па вул. Кульман, 15, што мае форму долара; *Цэнт* – малы дом побач з «Доларам»; *Чупа-чупсы* – фантаны ў скверыку на вул. Свярдлова.

І, наадварот, ужыванне аджылых, «гістарычных» назваў. Напрыклад, *Раён пыжыкавых (андатравых) капелюшоў, Пыжыкавы раён, Царскае сяло, Дворянское гнездо* – раён за плошчай Перамогі паміж вул. Захарава і Пуліхава, дзе раней жыла партыйная наменклатура; *Масоны* – будынак Музея тэатральнага і музычнага мастацтва, у якім, згодна з легендай, збіраліся масоны; *Пад Слонікамі* – верхні паверх былой кавярні пад «Макдональдсам». На тым будынку калісьці стаялі пінаклііі – дэкаратыўныя вежачкі, якія атрымалі назву «слонікі». Слонікі – асацыяцыя з малапатрэбнымі фігуркамі слонікаў, якія ў 40-50 г. г. стаялі на камодзе, шафе, піяніна ў многіх кватэрах.

Адзначым значную долю іншамоўных слоў у слэнгавых назвах. Апошнім часам маладзёжныя гаворкі ўзбагачаліся запазычаннямі з англійскай мовы, ішло відавочнае злоўжыванне амерыканізмамі. Напрыклад, *Стоўнхэндж* – пляцоўка насупраць шапіку «Карона»; *Чэйндж*» – (ад англ. change) прыём шклатары на заводзе «Аліварыя»; *Сірыбронкс* – мікрараён Серабранка. Цікава, што *Бродам* (скарот ад *Брадвэй*) называюць адразу тры месцы: праспект Незалежнасці, частку яго насупраць «Макдональдса» і ходнікі па пр. Ракасоўскага па адным баку ад міні-рынку «Серабранка» да крамы «Мерсі».

Нярэдка ў слэнгавых назвах выкарыстоўваецца ненарматыўная лексіка. Некаторыя інфарматары не пагаджаліся даваць звесткі пра аб’екты, бо лічылі такія назвы недастойнымі вымаўлення і тым больш збірання.

Слэнгавыя тапонімы з’яўляюцца своеасаблівым і вельмі цікавым відам народнай творчасці, даюць каштоўную інфармацыю пра мінулае і сучаснае гарадское жыццё. Яны вартыя вывучэння, бо раскрываюць псіхалогію і настроі нашых сучаснікаў, папярэднікаў і ў пэўнай ступені адлюстроўваюць грамадскія стасункі.

Раздзел 5

ЭТНАФАЛЬКЛАРЫСТЫКА – САЦЫЯФАЛЬКЛАРЫСТЫКА – ЭТНАЛОГІЯ

Александр Морозов

ОСНОВОПОЛАГАЮЩИЕ ПРОЦЕССЫ СОВРЕМЕННОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФОЛЬКЛОРА ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ

Исследование этнокультурной эволюции восточнославянских обществ с точки зрения основополагающих процессов взаимодействия фольклора получает особую актуальность в наше время, когда в связи с процессами глобализации остро встает вопрос о сохранении этнокультурной самобытности народов. Обращение к прошлому неизбежно имеет критический характер, определяемый как современной социально-политической ориентацией, так и противоречивостью самого культурного наследия. При этом исследователям необходимо проводить разграничение между традиционностью и культурным наследием народов. Наследие можно рассматривать в определенном плане как традиции данного общества вообще, как сумму его культурных достижений, как исторический опыт в целом, включающий то, что было отвергнуто и не стало традицией, сохраняясь в арсенале, − переосмысленное прошлое и все подвергнутое переоценке, трансформации, исправлению и т.п. Такие элементы культурного достояния могут длительное время сохраняться в латентном состоянии, в “архивах” исторического бытия, обнаруживая способность к неожиданному возрождению в условиях социальной ломки и перехода к новым формам общественного устройства. Анализ современной духовной культуры восточнославянских государств с точки зрения проявления социодинамики фольклора позволяет скрепить единство культурной традиции белорусского, русского, украинского народов.

В современных условиях нет альтернативы стремлению восточнославянских народов к взаимопониманию и сотрудничеству, в том числе на основе всестороннего изучения эволюции и трансформации собственных традиций с учетом общего культурно-исторического опыта. Игнорирование и недооценка социокультурного разнообразия народов, в частности отрицание специфики восточных славян

как особого мира со своей цивилизационной идентичностью и самобытной ментальностью, чревато не только обеднением или искажением исторической картины, потерей целого пласта научного знания, но и серьезными катаклизмами в социальной практике (яркий пример – неудачи радикальных социально-экономических реформ первой половины 90-х гг. в Беларуси, России и Украине).

Развивавшийся на протяжении многих веков фольклор – воплощение самобытности славян. Социодинамика и творческие потенции традиционного фольклора как основы духовной культуры восточных славян связаны с выполнением разнообразных функций: эстетической, аксиологической, нормативной, мировоззренческой, воспитательной, игровой. Межпоколенная передача апробированных культурно-историческим опытом и представленных в традиционном фольклоре правил, норм, традиций, эстетических канонов – залог устойчивости и жизнеспособности любого государства.

Многовековая история фольклора − это, прежде всего, история выделения человека из мира природы и формирования как существа социального и творческого. Данный сложный и противоречивый процесс находит свое выражение, с одной стороны, в развитии эстетически оформленных идей гуманизма, а с другой − в нормативных образцах личности, которые реализуются людьми и в буднях, и в праздниках. Специфика фольклора разных народов определяется историческими условиями формирования той или иной этнической общности, особенностями ее общественной жизни, взаимосвязями с природой. Различия в традиционной устно-поэтической культуре придают многообразие историческому процессу, красочность, так как фольклор каждого народа обладает свойством неповторимости, уникальности.

В последние годы проявляется тенденция роста интереса молодого поколения к изучению и возрождению всего комплекса традиционной народной культуры. Растет популярность фольклорно-этнографических коллективов, которые с целью обогащения репертуара, повышения исполнительского мастерства выезжают в экспедиции, изучают уклад жизни, самобытные обычаи, песни, танцы, прикладное творчество народа. Стремление поддержать аутентичный фольклор в его живом бытовании и естественной среде сопровождается и поисками новых и поддержкой уже известных нетрадиционных форм бытования и распространения традиционной

культуры, которая воспринимается и обществом, и властями как необходимое условие развития современной национальной культуры.

Для современного функционирования устно-поэтического народного творчества характерно серьезное влияние профессионального искусства. Причем это касается не только литературных произведений, но и экранных видов искусства – кино и телевидения. Естественно, профессиональное искусство «питается» неисчерпаемым богатством народного наследия. Вполне очевидно, что эта тенденция сохранится и в XXI столетии.

Вместе с тем, современное фольклорное творчество опосредовано сущностными характеристиками этносоциального развития славян в условиях глобализации (универсализация ценностей, урбанизация, информатизация и межкультурное взаимодействие наряду с самоидентификацией и возрождением традиций в рамках национальных государств).

Как нами было показано в докладе на XIV Международном съезде славистов [2], основная закономерность функционирования фольклора славян на современном этапе историко-культурного развития – преобладание в народном творчестве принципиально новых явлений посттрадиционного фольклора городского населения, который активно взаимодействует с массовой культурой по содержанию и стилистике, функциональности и ценностным ориентациям. При этом сама массовая культура воспроизводит целый ряд родовых свойств фольклора (его дидактическую и социально-адаптивную направленность, тенденцию к утрате авторского начала, господство стереотипа и т.д.), что весьма облегчает подобную связь. Городской фольклор русских, украинцев и белорусов в большей или меньшей степени опирается на национальные традиции и в то же время имеет много общих черт, особенно в песенном репертуаре, значительную часть которого составляют фольклоризированные произведения поэтов. Современные формы посттрадиционного, главным образом городского, фольклора обладают повышенной способностью к тематической и эстетической интернационализации своей продукции (тогда как традиционный фольклор локален и регионален), наконец, свою продукцию она воспроизводит «серийно», в виде немыслимых для устного творчества идентичных копий, чему способствует распространение постфольклорных явлений посредством Интернета. Тем самым не признающий никаких национальных границ Интернет

играет ключевую роль в процессе **прибавления**, то есть перенесения фольклорных явлений от одного народа к другому.

Семантика и аксиологические значения современного песенного и прозаического творчества белорусов, русских и украинцев претерпевают значительные изменения в условиях доминирования информационной культуры и изменения среды функционирования посредством дальнейшей субкультурной дифференциации восточнославянских социумов. Наличие вербальной специфики – арго и сложившегося фольклора – служит наиболее яркими и легко фиксируемыми признаками существования субкультуры, а часто и её единственными внешними проявлениями. Кроме того, наблюдается нарастающий эффект этносоциальной «ареальности» фольклорных явлений с присущей каждому из них специфической семантикой. Ярко проявляется тенденция к большей творческой активности микросоциума: круг носителей определённого фольклорного репертуара и соответствующих аксиологических значений часто оказывается меньше, чем конкретная социокультурная среда; можно констатировать наличие репертуара/распространённости и соответствующей семантики не только в рамках какой-либо субкультуры, но и одной компании, скрепляемой общими интересами. В создании постфольклорных произведений наиболее активна молодёжь, которая реализует свой творческий потенциал в следующих модификациях: студенческом, туристском, фанатском и солдатском фольклоре, творчестве программистов, блоггеров, антиглобалистов и т. д. Несмотря на сложный и противоречивый характер молодёжного постфольклорного творчества, целый ряд произведений данных модификаций активно участвуют в процессе **усложнения** фольклорного фонда восточнославянских народов, качественно совершенствуя жанрово-видовую систему и художественные средства фольклора соседних этносов.

Традиционный («классический») фольклор отображал действительность дедуктивным методом: вечные ценности лишь отражаются в частностях жизни – общее является главным. Логика постфольклора работает в обратном, индуктивном направлении: фрагменты мозаичной действительности складываются в картину мира – здесь важнее конкретика. Произведение традиционного фольклора, отражая действительность, направлено в прошлое: в нем сохраняется связь с древнейшими пластами культуры: жизнь деревни, не знав-

шей письменности, веками оставалась статичной как в материальном, так и в идеологическом смысле. В фольклоре разных народов (в том числе и белорусского) типология возникала как в результате независимого творчества (т. н. типологические сходства), так и в результате традиционнного наследования фальклора одинакового для близких народов исходного творчества (генетическая типология, например, у белорусского, славянских и балтских народов). Повторяемость также могла явиться результатом межэтнических контактов, распространения произведений в результате заимствования (миграционная типология).

Современное же общество информативно перегружено, поэтому постфольклорный текст связан с множеством фрагментов действительности, в том числе и культурной, и его задача – художественно осветить детали и наполнить их семиотически актуальным содержанием. Наряду с передачей постфольклорных явлений посредством Интернета одно из важнейших направлений социокультурной динамики фольклора восточных славян в XXI веке – распространение народных культурных ценностей в средствах массовой информации (радио, телевидение, кино, печать) и знакомство с ними в школе. В результате ведущей тенденцией в развитии народных традиций останется ориентация преимущественно на вторичные формы, или фольклоризм, для которых характерно включение элементов, маркирующих этническое сознание в современные бытовые и эстетические системы (музыка, мультфильмы, литература, национальный костюм, который одевают по праздникам, и т. д.). Так, в социокультурных условиях восточных славян анекдот постепенно из определённого фольклорного жанра превращается в поликультурные явление. Им обогащается повседневный речевой обиход: ключевые фразы анекдотов добавляются к цитатам из популярных книг, кино- и телефильмов.

Из всех фольклорных видов плодотворное развитие свойственно песенному и танцевальному творчеству, как правило, в рамках самодеятельных и профессиональных коллективов, а также на специализированных факультетах отдельных учебных заведений. Тексты постфольклорной прозы восточных славян принимают непосредственное участие в процессе мифологизации городского пространства посредством бытования разнообразных легенд, преданий и меморатов – неизбежной черты городской культуры, под которой понимается «приручение» горожанином среды своего обитания, внесение «человеческого измерения» в городской мир.

Для постфольклорной формы народного творчества понятие «устности» уже не является основополагающим. Сущностные характеристики посттрадиционного фольклора детерминированы семиотическими (общность ценностных ориентаций, символики, культурного кода, картины мира) и поведенческими свойствами (ритуалы, правила, нормы, модели и стереотипы поведения) городских субкультур Беларуси, России и Украины, которые могут быть классифицированы по принципу консолидации соответствующих общностей: половозрастным; социально-профессиональным и (или) досуговым; этническим и (или) религиозным; территориальным. В современных социокультурных условиях утилитарно-практический характер семантики и аксиологических значений (в широком контексте) традиционных произведений сменяется развлекательностью постфольклорных произведений с чётко выраженной гедонистической, рекреационной и (или) манифестационной направленностью. Происходит выход «из подполья» творчества маргинальных, непризнанных или официально запрещенных в советское время социальных групп (проституток, бывших арестантов, бомжей и т.д.), что, при перенесении образчиков данного творчества на другую национальную почву, становится свидетельством **обеднения**, эрозии фольклора (особенно ярко проявляется на фоне богатого классического наследия устно-поэтического творчества восточнославянских народов).

Выявленные социокультурные условия указывают на дихотомичность сущностных характеристик функционирования у восточных славян традиционного (преобладание в сельской среде; локальный и региональный характер; господство стереотипа; генетическая связь с обрядами и ритуалами; наличие разнообразных «классических» форм народной поэзии и прозы) и посттрадиционного фольклора (преобладание в городской среде; тематическая и эстетическая интернационализация; «серийный» характер; генетическая связь с современной массовой культурой наряду с дифференциацией по принципу принадлежности к субкультурам; бурное распространение маргинальных форм).

Идентифицированные социокультурные условия функционирования также позволяют уточнить важнейшие **предпосылки** творческого межкультурного взаимодействия в сфере фольклора. Наряду с наличием этнической и (или) межгосударственной близости (территориальной, исторической, языковой, религиозной, ментальной) к

ним относятся следующие характеристики современной социодинамики восточнославянской культуры:

– активизация межкультурных связей на различных уровнях: межнациональном, региональном, субкультурном, личностном (в том числе посредством Интернета);

– внутренняя потребность во взаимодействии в духовной сфере, определяемая реалиями социокультурной жизни конкретного социума;

– по преимуществу толерантное отношение представителей восточнославянских этносов к культуре и традициям друг друга.

Наиболее плодотворные результаты в межкультурном взаимодействии на уровне отдельных видов и жанров фольклора достигается тогда, когда элементы художественного творчества других славянских народов творчески перерабатываются под влиянием собственных традиций и ценностей белорусского этноса.

В условиях стандартизации и нивелировки ценностей первостепенное значение имеет реализации задачи формирования единого славянского культурно-информационного поля по фольклорному творчеству и его регионального, национального и транснационального опосредования с помощью современных электронных средств информации. Сохраняет свою актуальность и введенное Д. С. Лихачевым понятие «экология культуры», которое означает и сбережение культурной среды, и активную действенную память о прошлом, и понимание невосполнимости разрушения памятников и явлений культуры, и осознание страшной опасности забвения. Это понятие принципиально важно для созидания духовно-нравственной среды, в которой живет как отдельный человек, так и целый народ [1, *485*].

В этой связи важно консолидировать усилия фольклористов по выработке современных технологий сбора, сохранения, обработки и разнообразного использования фольклорных архивов и коллекций наших стран. В перспективе в результате взаимовыгодного сотрудничества учёных и деятелей культуры Беларуси, России и Украины может быть создана единая восточнославянская электронная база текстов произведений народной поэзии и прозы.

Таким образом, под влиянием глобализации и информатизации внутри фольклорных взаимодействий складывается определённый **механизм**, который составляют 3 **основополагающих процесса**: прибавление (перенесение явлений фольклора отдельных народов

в другие культуры), усложнение (качественное совершенствование фольклора одной культуры творческими достижениями других народов), обеднение – эрозия (процесс, когда фольклор подвергается сильному воздействию извне, имеющему по преимуществу негативный характер). По существу диффузионные процессы в фольклоре являются одними из наиболее естественных форм его пространственно-временного функционирования, отражающими неравномерность исторических условий и возможностей социокультурной жизни, которые компенсируются (в том числе посредством Интернета) проникновением необходимых культурных новаций в зоны, где по объективным причинам они не появились.

Одной из закономерностей развития фольклорных элементов на современном этапе является сочетание традиций и новаторства, наследования и преемственности. Под преемственностью здесь понимается не только система передачи конкретного танцевального элемента или общей стилистики фольклорной песни, но и система отбора, переработки, трансформации всего фольклорного материала. **Механизм** действия, длительность и стабильность преемственных связей регламентируется, прежде всего, устойчивостью и изменчивостью общественных и эстетических потребностей, вкусов, идеалов, т. е. всей духовной сферы, которая, в свою очередь, детерминируется уровнем социально-экономического развития общества, исторической обстановкой, природными условиями, особенностями национального психического склада.

Проблема сохранения и связанная с ней проблема актуализации восточнославянского фольклора согласуется с гуманистической миссией образования и просвещения, которая заключается во внесении в общественную жизнь духовных ценностей, норм и идеалов в качестве смыслообразующего начала человеческого бытия, в налаживании диалога культур, открытии перспектив социокультурного развития на базе сочетания национальных и общецивилизационных ориентиров и интересов.

Литература

1. Лихачев, Д. С. Избранные работы: в 3-х т. – Л., 1987. Т. 2.

2. Марозаў, А. У. Фальклорная творчасць і сучасныя культурныя працэсы ў славянскіх краінах // Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XIV Міжнар. з’езд славістаў (Охрыд, 2008). – Мінск, 2008. С. 307–320.

Юлія Атрошчанка

СУЧАСНАЯ ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА: МЕТАДАЛОГІЯ ГЕНДЭРНЫХ ДАСЛЕДАВАННЯЎ

Адным з актуальных кірункаў у гістарычнай, філасофскай, сацыялагічнай, лінгвістычнай і культуралагічнай навуцы на сённяшні дзень з'яўляюцца гендэрныя даследаванні. У цэнтры ўвагі даследчыкаў знаходзяцца культурныя і сацыяльна-псіхалагічныя параметры, якія абумоўліваюць стэрэатыпныя ўяўленні аб мужчынскіх і жаночых якасцях, вызначаюць адносіны грамадства да мужчын і жанчын, фарміруюць механізмы пабудовы сістэмы ўлады на аснове гендэрных адрозненняў.

Калі для філасофска-сацыяльных навук гендэрная праблематыка з'ўляецца адной з фундаментальных, таму і шырока прадстаўленай у доследнай прасторы, то для фалькларыстыкі гэта новы, слаба распрацаваны, але перспектыўны аспект асэнсавання фальклорных тэкстаў.

У той час як лінгвістычныя і літаратуразнаўчыя гендэрныя даследаванні прэтэндуюць на аўтаномнае існаванне ў выглядзе гендэралагічнага накірунку філалагічнай навукі, фалькларыстычныя працы ў дадзеным рэчышчы з'яўляюцца адзінкавымі фактамі. Даследчыца Л. К. Ібрагімава ў сваёй працы «Адлюстраванне гендэрных адносін у таджыкскіх народных казках» выказвае даволі спрэчную думку, што ў гуманітарнай навуковай прасторы прысутнічае дастаткова вялікая колькасць фалькларыстычных гендэрных даследаванняў [3, *4*]. На жаль, пры больш уважлівым аналізе літаратуры высвятлілася, што падобных прац ў сучаснай фалькларыстыцы не так ужо і шмат. Трэба адзначыць, што да гендэрнай тэматыкі фалькларысты звярнуліся крыху пазней за літаратуразнаўцаў і лінгвістаў і апіраліся на даследаванні сваіх калег. Адзінкавыя працы ўзніклі на сумежжы фалькларыстыкі і педагогікі («Чытаем казкі праз гендэрныя акуляры» Н. Л. Пушкаровай [8]), фалькларыстыкі і мовазнаўства («Гендэрная спецыфіка перадачы прэдыкатыўных адносін у тэксце рускай народнай чарадзейнай казкі» С. А. Канавалавай [5]), фалькларыстыкі і сацыялогіі («Сатыра як рэпрэсія: гендэрныя палітыкі ў бытавым фальклоры (На матэрыяле ўсходнеславянскіх казак)» В. А. Сукаватай [10]), фалькларыстыкі і літаратуразнаўства («Гендэрныя стэрэатыпы ў дашкольнай дзіцячай літаратуры:

рускія казкі» А. А. Здравамыславай [2]) і інш. Уласна фалькларыстычных гендэрных даследаванняў значна менш, чым падаецца на першы погляд.

Да таго патрэбна адрозніваць гендэрныя даследаванні ў фалькларыстыцы ад уласна фалькларыстычных прац: пры разглядзе народнай творчасці ў гендэрным аспекце ставіцца праблема феміннасці або маскуліннасці аб'екта аналізу, у той час як у спецыялізаваных працах можа разглядацца толькі пэўны вобраз. Так, праца Д. В. Сакаевай «Вобраз жанчыны-ваўчыхі ў асецінскай няказкавай прозе ў кантэксце фальклору індаеўрапейскіх народаў» уяўляе сабою цікавае і арыгінальнае даследаванне ў рэчышчы класічнай фалькларыстыкі, аднак не з'яўляецца гендэрным, так як не мае на мэце пастаноўкі праблемы ўзаемаадносінаў полаў, суадносінаў жаноцкага і мужчынскага ўяўленняў, зафіксаваных у тэксце, мастацкага вырашэння жаночага пытання [9]. Артыкул К. І. Мадлеўскай «Гераіня-ваяўніца ў рускіх былінах» адносіцца да гендэрнага дыскурса, таму што аўтар разглядае вобраз быліннай ваяўніцы Настассі ў апазіцыі з вобразам мужчыны-волата. Даследчыца прыходзіць да высновы: «У быліне пра Настассю і Дуная прадстаўлена супярэчнасць, прычынай якой выступіла спалучэнне «няправільных» шлюбных партнёраў. Акрамя таго, у перспектыве лёсу гераіні матыў супрацьстаяння суадносіцца з пэўным этапам яе жыцця – гэтая барацьба ўяўляе сабой пошукі шлюбнага партнёра» [6, *58*].

Тэрмін «гендэр», як вядома, азначае сукупнасць норм паводзін і пазіцый, якія звычайна асацыіруюцца з асобамі мужчынскага або жаночага полу ў дадзеным грамадстве. Гендэрны падыход грунтуецца на ідэі, што важнымі з'яўляюцца не біялагічныя або фізічныя адрозненні паміж мужчынамі і жанчынамі, а тое культурнае і сацыяльнае значэнне, якое грамадства надае гэтым адрозненням. На аснове сістэматызацыі распрацовак заходніх даследчыкаў В. А. Вароніна (Маскоўскі цэнтр гендэрных даследаванняў) вылучае тры асноўныя тэорыі гендэра [1, *12*]:

1. Тэорыя сацыяльнага канструявання гендэра. Гендэр разглядаецца як арганізаваная мадэль сацыяльных адносін паміж поламі, якая канструюецца галоўнымі інстытутамі грамадства (сацыялізацыя, падзел працы, гендэрныя ролі, сям'я, сродкі масавай інфармацыі).

2. Гендэр – катэгорыя стратыфікацыйная: стварае іерархію сацыяльных адносінаў і роляў паміж мужчынамі і жанчынамі. Гендэр –

гэта працэс, які канструюе сацыяльна-нарматыўны суб'ект праз пабудову адрозненняў па полу, што звязаны ў сваю чаргу з расавымі, этнічнымі, сацыяльнымі адрозненнямі.

3. Гендэр як культурная метафара. Мужчынскае і жаночае на быццёвым і пазнаваўчым узроўнях існуюць як элементы культурна-сімвалічных радоў. У гэтых радах мужчынскае вызначаецца як рацыянальнае, духоўнае, боскае, культурнае, таму лічыцца пазітыўным, дамінантным. Жаночае – заўсёды пачуццёвае, цялеснае, грахоўнае, прыроднае і таму – негатыўнае, другаснае.

У фалькларыстыцы пад паняццем «гендэр» разумеецца мадэль адносінаў паміж поламі, культурных роляў мужчын і жанчын і іх статусаў у грамадстве, якія прадстаўлены ў фальклорных творах. Як прадукт сацыяльных адносінаў і культурнай традыцыі гендэр не з'яўляецца ўласна мастацкай катэгорыяй, аднак шляхам аналізу паэтыкі, моўных структур, функцыяніравання фальклорнага твора можна па-іншаму раскрыць яго змест, выявіць гендэрныя стэрэатыпы, зафіксаваныя ў свядомасці носьбітаў фальклору.

Асноўнымі паняццямі фалькларыстычных гендэрных даследаванняў з'яўляюцца «гендэрныя адносіны» і «гендэрныя стэрэатыпы». Пад гендэрнымі адносінамі разумеецца спосаб самаарганізацыі грамадства. Яны дэтэрмінаваныя, з аднаго боку, развіццём асобы, яе сацыяльнай роляй і статусам, а з другога – працэсамі сусветнай цывілізацыі. Даследаванне гендэрных адносінаў у фалькларыстыцы дазваляе ўдакладніць іх прыроду і змест, узнавіць месца ў цэласнай сістэме грамадскіх стасункаў на матэрыялах фальклорнай спадчыны дадзенага этнаса, садзейнічае раскрыццю сутнасці розных грамадскіх з'яў, так як фарміраванне гендэра абумоўлена біясацыяльным быццём чалавека.

Гендэрныя стэрэатыпы – гэта глыбока ўкаранёныя ў культуры ўяўленні або перакананні ў тым, як трэба сябе паводзіць мужчынам і жанчынам. Яны функцыяніруюць як спосаб узнаўлення гендэрных адносінаў. Гендэрныя стэрэатыпы з'явіліся ў выніку гістарычна складзенай мадэлі гендэрных адносінаў, згодна з якой полавыя адрозненні знаходзіліся над індывідуальнымі, якаснымі адрозненнямі асобы мужчыны і жанчыны. Гендэрныя стэрэатыпы аказваюць значны ўплыў на сацыялізацыю асобы, бо пачынаюць засвойвацца і выконвацца да ўзнікнення ў яе ўласных свядомых уяўленняў.

Фундаментам гендэрнай сістэмы і гарантам захавання культурных установак, апасродкаваных праз стасункі мужчыны і жанчы-

ны, з’яўляецца культурная традыцыя. На фарміраванне гендэрнай свядомасці больш за ўсё ўплываюць устойлівыя культурныя стэрэатыпы, што заключаюць у сабе гендэрны генатып, у аснове якога знаходзіцца ўстаноўка на індывідуальнасць.

Выдзяляюцца наступныя віды гендэрных стэрэатыпаў, якія прысутнічаюць у розных жанрах фальклору:

1. Дамастроеўскія, патрыярхатныя, глыбінныя стэрэатыпы народнай ментальнасці (казкі, абрадавая паэзія, замовы).

2. Гендэрныя стэрэатыпы савецкай эпохі (гарадскі раманс, прыпеўкі).

3. Еўрапейскія ўяўленні пра жаноцкасць і мужчынскасць (сучасны гарадскі фальклор).

Асновай узнаўлення гендэрных стэрэатыпаў у жанрах народнай творчасці з’яўляецца існуючае супрацьпастаўленне мужчыны як «гаспадара», «першапрычыны» жанчыне як істоце другаснай.

Гендэрны падыход уяўляе сабой метадалогію міждысцыплінарнага кірунку сацыяльна-гуманітарных ведаў і стратэгію даследаванняў, якая дазваляе аналізаваць комплекс існуючых у культуры ўяўленняў пра мужчынскасць і жаноцкасць, змены статуса сям’і і стану мужчын і жанчын у грамадстве. Метадалогія гендэрнага аналізу і феміністкага літаратурнага крытыцызму карыстаюцца напрацоўкамі псіхааналітыкаў, постструктуралістаў, постмадэрністаў. У работах дадзенай тэматыкі прымяняюцца параўнальна-тыпалагічны, гістарычны, інтэрпрэтатыўны метады даследавання, а таксама метады сучаснай псіхалогіі і сацыялогіі асобы.

Метадалагічная база фалькларыстычных гендэрных прац грунтуецца на аснове сістэмнага падыходу да з’яў фальклору. Асновай даследаванняў з’яўляецца не проста апісанне розніцы ў статусах, ролях і іншых аспектах мужчыны і жанчыны, а аналіз улады і дамінавання, якія сцвярджаюцца ў грамадстве праз гендэрныя ролі і адносіны, рэпрэзентаваныя ў прасторы народных тэкстаў.

Гендэрны аналіз фальклорных твораў уключае ў сябе ўлік фактараў, якія абумоўліваюць адносіны паміж прадстаўленымі ў тэксце мужчынай і жанчынай, уплыў дадзеных адносінаў на функцыяніраванне твора, а таксама на працэс станаўлення фальклорных жанраў і відаў.

Выдзяляюцца чатыры комплексы, якія вызначаюць праблематыку фалькларыстычных гендэрных даследаванняў:

1. Вывучэнне камунікатыўных паводзінаў жанчын і мужчын (тыповыя стратэгіі і тактыкі). Так, Р. М. Кавалёва пры разглядзе трох псіхатыпаў залётніка ў беларускіх песнях пра каханне акрэсліла шэраг псіхалагічных дэталей і сімвалічных характарыстык персанажаў, якія сведчаць, што народ бачыць і па-мастацку тонка адрознівае тыпы залётнікаў: «У аднолькавых сітуацыях залётнікі паводзяць сябе адпаведна сваёй псіхалагічнай прыродзе, прычым амаль усім ім уласціва залежнаць ад гендэрных стэрэатыпаў» [4, *207*].

2. Вывучэнне мадэліравання пола ў моўнай структуры фальклорнага твора (аналіз натуральнай і граматычнай катэгорыі рода). Гэтым комплексам праблем даследчыкі займаюцца на стыку лінгвістыкі і фалькларыстыкі.

3. Вывучэнне ідэалаў прыгажосці ў межах прасторы фальклорных твораў. Дадзеную праблему разглядала С. В. Шамякіна і зрабіла вывад, што «у большасці чарадзейных казак закладзена ўяўленне аб тым, што мужчыны прыгажэйшыя за жанчын» [12, *223*].

4. Вывучэнне асаблівасцей рэпрэзентацыі вобразаў у залежнасці ад гендэрнай пазіцыі аўтара і гендэрнай асновы функцыяніравання жанра. Дадзеная праблематыка прадстаўлена ў даследаваннях В. І. Палукошкі «Сацыяльна-псіхалагічныя асновы вобраза свекрывімаці ў беларускіх сямейна-бытавых песнях» [7], К. І. Мадлеўскай «Гераіня-ваяўніца ў рускіх былінах» [6].

Распрацоўка гендэрнай праблематыкі ў сучаснай фалькларыстыцы звязана з альтэрнатыўным аналізам фальклорных твораў. Пазначаны падыход дае магчымасць свабодна інтэрпрэтаваць тэкст, дазваляе пазбегнуць аднабаковасці ў поглядзе на фальклор, вядзе да больш глыбокага спасціжэння мастацкай рэальнасці і стварэння такой гісторыі фальклору, якая будзе ўлічваць спецыфічнасць жаночага погляду на свет і мастацтва.

Такім чынам, фалькларыстычныя гендэрныя даследаванні ўлічваюць уяўленні пра біялагічныя, псіхалагічныя, сацыяльныя адрозненні мужчыны і жанчыны, мадэлі іх паводзінаў, рысы характару, месца ў дадзенай культуры, сацыяльныя ролі і грамадскія статусы, але разглядаюцца яны праз прызму гендэрнай пазіцыі фальклорнага аўтара і персанажаў, гендэрныя параметры мастацкага свету твораў і гендэрную канатацыю мастацкіх сродкаў.

Літаратура

1. *Воронина О. А.* Социокультурные детерминанты развития гендерной теории в России и на Западе // Общественные науки и современность. 2000. №4.

2. *Здравомыслова Е. А.* Гендерные стереотипы в дошкольной детской литературе: русские сказки // Преображение. 1998. №6.

3. *Ибрагимова Л. К.* **Отражение гендерных отношений в таджикских народных сказках:** автореферат дис. … канд. филолог. наук: 10.01.09. Душанбе, 2004.

4. *Кавалёва Р.* Тры псіхатыпы залётніка ў беларускіх песнях пра каханне і гендэр // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мінск., 2004.

5. *Коновалова С. А.* **Гендерная специфика выражения предикативных отношений в тексте русской народной волшебной сказки**: автореферат дис. … канд. филолог. наук: 10.02.19. М., 2005.

6. *Мадлевская Е.* Героиня-воительница в русских былинах // Язык – гендер – традиция: Материалы международной научной конференции 25–27 апреля 2002 г. / под общ. ред. С. Б. Адоньевой. СПб., 2002.

7. *Палукошка В.* Сацыяльна-псіхалагічныя асновы вобраза свекрыві-маці ў беларускіх сямейна-бытавых песнях // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мінск., 2004.

8. *Пушкарева Н. Л.* Читаем сказки «сквозь гендерные очки» // Ребенок в современном мире. Открытое общество и детство / отв. ред. К. В. Султанов. СПб., 2000.

9. *Сокаева Д. В.* Образ женщины-волчицы (ус-бирæгъ) осетинской несказочной прозы в контексте фольклора индоевропейских народов // Известия СОИГСИ. Вып. 1 (40) / под ред. Ф. Х. Гутнов. Владикавказ, 2007.

10. *Суковатая В. А.* Сатира как репрессия: гендерные политики в бытовом фольклоре (На материале восточнославянских сказок) // Общественные науки и современность / под ред. К. Э. Ступова. М., 2000. № 4.

11. Теория и методология гендерных исследований. Курс лекций / под общ. ред. О. А. Ворониной. М., 2001.

12. *Шамякина С.* Сказочная категория красоты в свете данных современной науки // Фалькларыстычныя даследаванні. Кантэкст. Тыпалогія Сувязі / пад нав. рэд. Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка. Мінск., 2004.

Ірына Бачыла

ЭТНІЧНЫЯ МЕНШАСЦІ НА БЕЛАРУСІ ПРАЗ ПРЫЗМУ ВУСНАЙ НАРОДНАЙ ТВОРЧАСЦІ

Асобай крыніцай для вывучэння этнічных меншасцей на Беларусі, іх становішча, стасункаў з мясцовым насельніцтвам з'яўляецца фальклор. Часам ён можа даць не адразу бачную, але больш цікавую інфармацыю, чым, напрыклад, статыстыка. Даследчыкі вывучаюць этнічныя меншасці *тут і цяпер*. Па-за межамі ўвагі могуць заста-

ваццa многія характэрныя рысы іх культуры, асаблівасці паводзінаў і, што вельмі істотна, «гістарычны вобраз». Народны ж вопыт і назіранні, дзякуючы сувязі паміж пакаленнямі і традыцыйнасці фальклору, здольныя перадаць самае яркае і выбітнае ў характарыстыцы тых, хто жыў побач з беларусамі на працягу стагоддзяў.

Этнічная меншасць уяўляе сабой спецыфічны від этнічнай супольнасці. Часцей за ўсё гэты тэрмін выкарыстоўваецца ў дачыненні да групы людзей, якія ў сілу абставін адарваліся ад карэннага этнасу. У выніку гэтага яны вымушаны жыць і прыстасоўвацца да новых рэалій часу ўжо ў межах іншага этнасу. Этнічную меншасць характарызуе шэраг уласцівасцей. Па-першае, своеасаблівы культурны комплекс. Па-другое, яна ў значнай ступені саступае (як бачна з назвы) тытульнаму этнасу. Па-трэцяе, стратэгія пражывання: этнічныя меншасці рассяляюцца ўжо ва ўстойлівай этнасацыяльнай прасторы і для таго, каб захаваць этнакультурную ідэнтыфікацыю, адначасова яе прадстаўнікі вымушаны выпрацоўваць лінію паводзінаў у межах мясцовага насельніцтва.

На сённяшні дзень ў самых розных краінах пражывае больш за пяць тысяч этнічных меншасцей. Шэраг з іх знайшлі прытулак і ў нашай краіне, прычым адбылося гэта яшчэ ў часы Сярэднявечча. На працягу стагоддзяў Беларусь стала другой Радзімай для татар, цыган, літоўцаў, рускіх, палякаў, украінцаў. Адносна тытульнага этнасу – беларусаў – іх колькасць была нязначнай, і рассяляліся яны часцей за ўсё дысперсна (за выключэннем старaабрадцаў). Згодна з дадзенымі перапісу 1897 г., на тэрыторыі Беларусі пражывала 156 тысяч палякаў, 280 тысяч рускіх, 910 тысяч яўрэяў і 311 тысяч украінцаў [9, *144–146*]. Прадстаўнікі этнічных меншасцей, што пражывалі на Беларусі, адрозніваліся ад мясцовага насельніцтва не толькі культурай, але часам знешнім выглядам. Так, напрыклад, яўрэі насілі доўгі сюртук (лапсярдак), падпяразаны шырокім поясам, а на галаве – цюбецейку (ярмолка).

Узаемаадносіны беларусаў з прадстаўнікамі іншых этнічных груп ў цэлым можна ахарактарызаваць як станоўчыя і бесканфліктныя. Аднак пры гэтым яны ўсе роўна будаваліся на ўяўленнях беларусаў аб тым, што гэта *іншыя*, у многім непадобныя да іх людзі. Менавіта таму асобныя этнічныя меншасці яшчэ ў XVIII – XIX стст. сталі цікавым аб’ектам для параўнальнага вывучэння. Даследчыкі звярталі ўвагу не толькі на матэрыяльную культуру этнічных меншасцей, але

і на асаблівасці іх духоўнай культуры, чалавечыя якасці. Так, у 1867 г. ў свет выйшла кніга «О происхождении и состоянии литовских татар» знакамітага даследчыка А. В. Мухлінскага. У межах дадзенай працы аўтар імкнуўся раскрыць сутнасць шырокага кола праблем: першае з’яўленне татар у Літве, межы іх рассялення, асаблівасці матэрыяльнай і духоўнай культуры. Крыху пазней, у 1883 г., была надрукавана праца «Литовские евреи» С. А. Бершадскага. Асноўная ўвага даследчыка была звернута на становішча яўрэяў у Вялікім Княстве Літоўскім.

Сярод шматлікіх жанраў беларускай вуснай народнай творчасці значную ролю ў асэнсаванні вобраза *іншародца* адыгралі павучальныя і мудрыя сваёй маральна-практычнай філасофіяй прыказкі і прымаўкі [11, *13*]. Яны з’яўляюцца найбольш удалай і змястоўнай крыніцай у вывучэнні стаўлення беларусаў да прадстаўнікоў іншых этнасаў. Па-першае, гэта звязана з тым, што, з’яўляючыся самымі кароткімі па форме, яны ў той жа час найбольш трапна перадаюць інфармацыю. Па-другое, у адрозненне, напрыклад, ад легенд і казак, ім не ўласцівы элементы фантастыкі, паколькі яны грунтуюцца на сінтэзаванні рэальных з’яў, тыпізацыі канкрэтных фактаў з жыцця грамадства [11, *13*]. Асноўнай крыніцай узнікнення прыказак былі разнастайныя жыццёвыя назіранні, гістарычныя сітуацыі, рысы характару людзей. Прычым падобныя назіранні вельмі часта вяліся на аснове антыноміі *мы – яны*, *свае – чужыя*. Мяжой ў дадзенай антытэзе маглі быць роднасныя сувязі, сацыяльная няроўнасць, знешнія характарыстыкі: *«Чужое сваім не заві», «Хто не шануе чужога, той свайго не мае»* [8, *437–441*], *«Багаты беднаму не сябра», «Багаты брат беднаму брату не рад»* [11, *25*]. Кожны народ імкнецца асэнсаваць сябе, сваё месца ў гісторыі і культуры. Намаляваць для сябе партрэт *чужога* – суседа, іншаземца ці іншаверца – гэта значыць у пэўнай ступені асэнсаваць самаго сябе, сваю ўнікальнасць і адметнасць.У народнай культуры адносіны да прадстаўнікоў іншых этнасаў вельмі часта вызначаюцца праз паняцце этнацэнтрызму, калі *свае* традыцыі, *свая* рэлігія, *свае* звычаі і *свая* мова ўспрымаюцца як адзіна *сапраўдныя* і *правільныя*: *«Свой свайму паняволі брат», «Свой хоць над вадою патрасець, але ж у ваду не ўнясець», «Род, племя блізка, а свой род бліжэй»* [5, *139*].

Вобраз *чужога* фарміруецца як сінтэз ведаў наконт рэлігіі і быту, абрадаў і рытуалаў, мовы і вераванняў этнічных суседзяў. Адна з

галоўных рысаў чужынца – іншамоўнасць – з'яўлялася тоеснай немаце або прыроднай незразумелай мове. Чужынцам таксама вельмі часта прыпісваліся разнастайныя хібы фізічнага, разумовага і маральнага чыну. Лічылася, напрыклад, што ў адрозненне ад «людзей» у жыдоў няма душы, а толькі «пара», як у жывелаў, а рускія валодаюць невысокімі разумовымі здольнасцямі: *«Не дуры Маскву, яна і так дурная»* [2, *557–559*].

«Інакшасць» чужынцаў палягае ў іх суаднясенні з «нячыстай сілай». У беларускім фальклоры чорт вельмі часта выступае ў вобразе, напрыклад, «чорнага маскаля». Чужынцу прыпісваліся і моцныя чарадзейскія здольнасці (у пераважнасці дэструктыўнага кшталту). У беларускіх замовах як шкоднае фігуруе *«вока цыганскае, жыдоўскае, татарскае, маскоўскае»*. Меркаваная сувязь чужынцаў з нячыстай сілай рабіла катэгарычна недапушчальным іх удзел у рытуалах каляндарнага і сямейнага цыклаў. Так, напрыклад, жыдоў і цыганоў ніколі не бралі ў кумы на радзіны. Такія ўяўленні пра іншародцаў былі характэрныя не толькі для беларусаў, а наогул для ўсіх славян. Прадстаўнікі іншых этнасаў маглі выступаць у выглядзе пэўнага міфічнага народа, веліканаў, людаедаў. Такімі, па ўяўленнях рускіх, былі «чудзь», «паны», «літва». Гэтыя іншародцы адрозніваліся сваёй сілай і ростам, валодалі скарбамі, забівалі і з'ядалі людзей, а потым таемна знікалі [10, *213–215*].

У прыкметах, звязаных з іншародцамі, выяўляюцца іх станоўчыя рысы і функцыі. Шчаслівай прыкметай лічыцца ў славян прыход ў хату ў пэўныя каляндарныя святы іншародца-*палазніка*. Нованароджаны будзе здаровым, калі ў першы раз яго пакорміць цыганка (сербскае павер'е). У сям'ю, дзе пастаянна паміралі дзеці, запрашалі да нованароджанага іншародца (у паўднёвых славян). Трактоўка вобраза *чужога* ў беларускім фальклоры дынамічна развіваецца паміж палюсамі непрыняцця і талерантнасці [10, *213–215*]. Менавіта ў гэтай палярнасці і заключаецца ўнікальнасць усяго комплексу ўяўленняў пра *чужых*, які адлюстроўвае і этнаканфесійную палеміку, і грамадскае супрацьстаянне, і культурны ўзаемаўплыў [4, *7*].

На фарміраванне фальклорнага вобраза *чужога* ўплывала мадэль культурнага суседства, якая склалася ў тым ці іншым рэгіёне. Напрыклад, для станаўлення комплексу стэрэатыпных уяўленняў пра яўрэў было немалаважным, у якім асяроддзі яны фарміраваліся, – сярод жыхароў мястэчак з дамінуючым яўрэйскім насельніцтвам ці ў сель-

скай мясцовасці, дзе нешматлікія яўрэйскія сем'і жылі ў акружэнні суседзей-славян (Палессе) [4, *39*]. З местачковага асяроддзя, дзе дагэтуль захаваліся матэрыяльныя рэшткі «яўрэйскай прысутнасці» (могілкі, сінагогі), можна атрымаць значны пласт расповедаў, выслоўяў, якія датычацца яўрэяў. Хаця местачковае яўрэйства складала дастаткова адасобленую групу насельніцтва, суседзі-славяне маглі назіраць за іх абрадавымі дзеяннямі, культурай.

На Палессі тып рэгіянальнай культуры быў іншым: нешматлікія яўрэйскія сем'і жылі ў акружэнні сельскага насельніцтва, у такіх жа, як і ў палешукоў, хатах, бліжэйшае мястэчка знаходзілася за некалькі дзесяткаў кіламетраў. Мясцовыя жыхары амаль нічога не ведалі пра рэлігійнае жыццё яўрэяў, пра іх культавыя рытуалы. Пры такой адсутнасці матэрыяльных рэштак *чужой* культуры тут складвалася сваё бачанне іншародцаў: яўрэі ў многіх выпадках станавіліся *сваімі чужымі*, якія раствараліся ў мясцовай культуры.

Уяўленні пра *чужую* веру і *чужы* народ знаходзяць адлюстраванне ў легендах, павер'ях, прыказках і прымаўках, якія умоўна можна падзяліць на два віды:

- ***Творы, што перадавалі найбольш спецыфічныя якасці характару і асаблівасці паводзінаў.***

Дзякуючы працяглым назіранням, шчыльным стасункам, беларусы тонка адзначалі асноўныя якасці тых, з кім ім даводзілася мець справы. Найбольш яскравым і распаўсюджаным персанажам беларускага фальклору з'яўляецца яўрэй (жыд). Прадстаўнікі гэтай этнічнай групы, па ўяўленнях беларусаў, з'яўляліся асобамі дастаткова ненадзейнымі, якія імкнуцца выключна да асабістых выгод: *«Рупь – не деньги, а жид – не брат»* [1, *216*], *«Як бог да Шлёмкі, гэтак і Шлёмка да Бога»* [1, *126*]. Яшчэ з большай доляй упэўненасці беларусы характарызавалі яўрэяў як людзей ліслівых – *«Ходзіць жыдок ходарэм перад панам Хведарам»* [1, *217*]; аматараў залішняга самахвальства – *«Кожны жыдок хваліць свой крамок»* [1, *55*].

Некаторыя ўяўленні аб з'явах надвор'я таксама звязваюцца з жыдамі (дождж пры сонцы – *жыдоўскі дожд*). Падчас абраду выклікання дажджу на Палессі ў калодзеж кідалі гаршчок, украдзены ў суседзяўяўрэяў, аблівалі жыдоў вадой (в. Барбараў Мазырскага раёна). Для народнай дэманалогіі характэрныя ўяўленні аб яўрэях-знахарах, уяўленні аб хапуне (чорт хапае жыда ў судную ноч) [2, *174*].

Сваё асаблівае месца ў беларускім фальклоры займаюць цыганы – вельмі самабытная і ахутаная таямнічасцю этнічная група,

продкі якой паходзяць з паўночнай Індыі. У сярэдзіне XV ст. яны з'явіліся ў Вялікім Княстве Літоўскім і набылі тут прызнанне як кавалі, ювеліры, каняводы, музыкі, спевакі, танцоры і муштроўшчыкі жывел, а жанчыны сталі вядомыя праз сваю варажбу і знахарства [2, *545*]. Народны вопыт надзяляе цыганоў наступнымі якасцямі:

– гультайства– *«Цыган да месяца: дарма ў Бога хлеб ясі – свеціш, а не грэеш»* [5, *337*]. У выніку свайго бестурботнага і лёгкага жыцця цыгане і жывуць адпаведна – бедна, без павагі з боку людзей: *«Цыганскае вяселле абыдзецца без марцыпанаў»* [1, *168*];

– самахвальства – *«Кожны цыган сваю кабылу хваліць»* [1, *55*];

– смеласць – *«Цыган галее дык смялее»* [1, *116*];

– вынослівасць, стойкасць – *«Гартоўны як цыганскае дзіця»* [5, *359*].

Як і астатнія іншародцы, цыганы надзяляліся таксама звышнатуральнымі якасцямі. Напрыклад, у в. Кармазы Старадарожскага раёна, паводле падання, цыганка пракляла царкву і тая праваліласяся. Утварылася возера, якое пасля стала балотам [2, *545*].

• ***Творы, што выяўлялі сацыльнае палажэнне, якое займалі ў грамадстве прадстаўнікі розных этнічных груп.***

На працягу ўсёй сваёй гісторыі беларусы, як і астатнія славянскія народы, з павагай і адданасцю адносіліся да працы. Нездарма народная мудрасць павучае: *«Праца не паганіць чалавека, а корміць, поіць і вучыць», «Без працы не есці пірагоў»* [6, *20*]. Пры гэтым традыцыйным заняткам на беларускай зямлі заўсёды было земляробства: *«Паміраць збірайся, а жыта сей», «Хто зямлі дае, таму і зямля дае»* [6, *16–17*]. Менавіта працавітасць і пашана да зямлі з'яўляліся адным з найбольш важных крытэрыяў, праз які беларусы ладзілі свае стасункі з *іншародцамі*. Адсюль спецыфічная, адрозная ад земляробства, дзейнасць цыганоў (крадзеж коней, варажба) і яўрэяў (карчмарства, ліхвярства, гандаль) таксама набывалі для беларусаў знакавую форму. Лічылася, што набытае ў жыдоў ці цыганоў *«у руку не пойдзе»* і гэты тавар трэба хутчэй прадаваць, каб ён не змарнаваўся дарма. У сонніках *жыд* і *цыган* пераважна трактаваліся як падман, страты, няўдалыя купля ці продаж.

Асноўны пласт прыказак і прымавак, што распавядалі пра заняткі і становішча прадстаўнікоў этнічных груп ў беларускім грамадстве, часцей за ўсё тычыліся яўрэяў. Галоўным відам іх дзейнасці быў гандаль, у якім яны праяўлялі сябе як асобы здольныя. Канкурыра-

ваць з імі ў гэтай сферы мясцовае насельніцтва не мела магчымасці: *«Гандляваць лягчэй у краме, чым касіць у пана», «Крамар як камар: дзе сядзе, там і п'е»* [5, *66*]. Народная мудрасць таксама сцвярджае: *«Карчмарова вока і праз лахманы грыўню бачыць»*[5, *66*] *, «Шынкар п'яніцу любіць, ды дачкі за яго не аддасць»,* [5, *77*]. Гандаль жа гарэлкай набліжаў карчмароў-яўрэяў да нячыстай сілы (гарэлка як вынаходка чорта), рабіў іх паслугачамі «ліхога». Паказальна, што, паводле фальклорнай традыцыі, пачатковым месцазнаходжаннем яўрэяў лічылася пекла, адкуль іх за пляшку гарэлкі выпусціў п'яніца, пасля чаго яны рассяліліся па ўсёй зямлі. Аднак і пасля смерці *жыд* (як і большасць іншых чужынцаў) не можа патрапіць у рай і зноў апынаецца ў пекле: *«Пана гром забіў, жыда чорт ухапіў»* [2, *557-559*].

З канца XVIII ст. стаўленне ўлад да яўрэяў мяняецца, яны пазбаўляюцца шэрага сваіх колішніх прывілеяў. Адпаведна закону аб мяжы яўрэйскай аседласці 1794 г. яўрэям забаранялася займацца сельскай гаспадаркай, а таксама прадпісвалася сяліцца выключна ў гарадах і мястэчках. Найбольш яскрава сэнс гэтага закону перадаецца ў наступнай беларускай прыказцы: *«Нядобра, калі жыд пазнае грунт, а мужык пазнае хунт»* (селянін павінен трымацца зямлі, а яўрэй гандлю) [1, *73*]. У цэлым жа ўсякія дачыненні катэгорыі чужынца да аграрнага цыкла ўсведамлялася карэнным насельніцтвам як вельмі небяспечны фактар. Так, калі пры выправе на раллю сустракаўся *жыд*, працу трэба было перанесці на наступны дзень. У адваротным выпадку замест збожжа магло ўрадзіць адно зелле [2, *557–559*].

Героямі беларускіх прымавак і прыказак часцей станавіліся яўрэі, цыгане, а па-за межамі народнай увагі заставаліся рускія, украінцы. Для гэтага існавалі свае падставы. Па-першае, у канцы XIX – пачатку XX ст. самі беларусы яшчэ не сфарміраваліся як адзіны этнас з уласнай самасвядомасцю. Таму падобныя па культуры і ладу жыцця ўкраінцы, рускія нярэдка маглі ўваходзіць у катэгорыю *сваіх*. Па-другое, асноўным крытэрыем аднясення да катэгорыі *сваіх* на той час для беларусаў быў паказчык рэлігіі. Фактар канфесійнай прыналежнасці ўвогуле адыгрывае ў сістэме каштоўнасцей народнай культуры важную ролю. Прыналежнасць да дамінуючай канфесіі з'яўляецца для прадстаўнікоў любога этнаса галоўнай умовай таго, што ён – неад'емная частка *свайго* народа. Менавіта таму ў фальклорных уяўленнях пра *сваю* веру і *свой* народ прыкмета канфесійнасці вельмі часта атаясамліваецца з прыкметай

этнічнасці [4, *76*]. Так і для беларусаў усе, хто спавядаў адзіную з імі рэлігію, аўтаматычна станавіліся *сваімі*. Адпаведна яўрэі, што спавядалі іудаізм, і «цыгане-атэісты» ў гэтыя шэрагі не траплялі. У былым Пінскім павеце блізу в. Кухоцкая Воля пра тры курганы запісана паданне, што ў адным пахаваны татары, у другім – прыгнаныя аднекуль *жыды* і ў трэцім – хрысціяне [2, *174*]. Адрозная рэлігія чужынцаў фармавала ў мясцовага насельніцтва перакананне, што, напрыклад, татары і жыды *«моляцца чорту»*, *«каб загубіць хрысціян»*. І варта даць грошай на тры жыдоўскія школы, як рабіны праз свае малітвы навядуць смерць на ворага замоўцы [2, *557-559*]. Рускія ж фігуруюць у беларускім фальклоры як хрысціяне наогул. Па паданню, на гары Гарадзішча блізу праліва паміж азёрамі Снуды і Струста некалі жыў *рускі* баярын, у якога было дзве дачкі. Недзе тут у зямлі ляжыць вялікі праваслаўны крыж, і калі яго адкапаць, то ўсе «каталікі» (іншаверцы) навакольных весак павінны будуць перайсці ў праваслаўе [2, *435–436*].

Прыказкі і прымаўкі акрэсленых тыпаў маглі ўжывацца ў двух накірунках. З аднаго боку, з іх дапамогай акрэсленыя ўласцівасці пераносіліся на ўсіх прадстаўнікоў этнічнай меншасці, нават калі асобным яе членам яны не былі характэрныя. Так, вобраз хітрага-яўрэя і цыгана-абібока станавіўся збіральным. З другога боку, перанос мог адбывацца і ў дачыненні да *сваіх*, калі яны валодалі пазначанымі ў прыказках і прымаўках спецыфічнымі якасцямі. Нездарма народны вопыт павучае: *«Чужога добрага не гань, а свайго дрэннага не хвалі»* [6, *85*].

Малыя фальклорныя жанры, такім чынам, з’яўляюцца спецыфічнай гістарычнай крыніцай, якая можа даць каштоўную інфармацыю па многіх, здавалася б, ужо цалкам вывучаных пытаннях, у тым ліку па гісторыі этнічных меншасцей. Адначасова яны валодаюць агульнай асаблівасцю: не маюць канкрэтнага адрасату. Гэтая асаблівасць забяспечвае прыказкам, прымаўкам, выслоўям шырокае поле ўжывання.

Літаратура

1. *Аксамітаў А. С.* Прыказкі і прымаўкі: тлумачальны слоўнік беларускіх прыказак і прымавак. Мінск, 2000

2. Беларуская міфалогія: энцыкл. слоўнік [С. Санько[і інш.]]; склад. І. Клімковіч. Мінск, 2004.

3. Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т./ рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш. Т. 1. Мінск, 2005.

4. *Белова О. В.* Этнокультурные стереотипы в славянской народной традиции. М., 2005.

5. З вечнага: зборнік фальклорна-этнаграфічных матэрыялаў Случчыны / Міністэрства культуры БССР, Рэспубліканскі навукова-метадычны цэнтр культуры; [збіральнік Р. В. Родчанка]. Мінск, 1990.

6. Мудрасць жыцця / А. І. Гурскі. Мінск, 2007.

7. Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах. Кн. 1. / склад. М. Я. Грынблата. Мінск, 1976.

8. Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах. Кн. 2. / склад. М. Я. Грынблата. Мінск, 1976.

9. *Терешкович П. В.* Этническая история Беларуси XIX – начала XX в. Минск, 2004.

10. Славянская мифология: энциклопедический словарь. М., 1995.

11. *Янкоўскі Ф. М.* Беларускія народныя прыказкі і прымаўкі. Мінск, 1957.

Ганна Салавей

ДА ПРАБЛЕМЫ КАЛЯДНАЙ ВАРАЖБЫ НА БЕЛАРУСІ

Палессе лічыцца славістамі зонай, якая захоўвае надзвычайную архаіку ў моўных і этнакультурных адносінах. Гэтае слушнае меркаванне пацвярджаецца сучаснымі запісамі каляднай варажбы на Брэстчыне. Варажба, узнікаючы як падчас свят, так і ў будзённым жыцці чалавека, з'яўляецца неад'емнай часткай традыцыйнай абраднасці, выразніцай народных уяўленняў. Бачыць у ёй толькі прымітыўнасць мыслення значыць не разумець глыбіннага сэнсу нашай каранёвай культуры (традыцыі продкаў), не арыентавацца ў міфалагічных уяўленнях старажытных беларусаў, а калі гаварыць пра любоўную варажбу, – не адчуваць рамантычных парываў, лірычных летуценняў, уласцівых маладосці. Ледзь не кожная паасобная варажба ўяўляе сабою разыграны спектакль, дзе ўдзельнікамі з'яўляюцца адначасова і яго гледачы, што нецярпліва чакаюць развязкі дзеяння: а як павернецца сюжэт, які ў выніку атрымаецца фінал [2, *3*]?

Варажба – камунікатыўнае ўзаемадзеянне чалавека з навакольнай рэчаіснасцю, што выступае для яго крыніцай інфармацыі. У аснове шматлікіх спосабаў варажбы ляжаць універсальныя вераванні ў тое, што пры выкананні пэўных умоў (выбар часу, месца, асаблівыя паводзіны, выкарыстанне спецыяльных прадметаў і г. д.) чалавек з дапамогай звышнатуральных сіл можа атрымаць знакі, у якіх «зашыфраваны» яго будучы лёс, і правільна вытлумачыць іх [1, *228*].

Варажба прадугледжвае ўстанаўленне кантакту з прадстаўнікамі іншасвету, каб атрымаць інфармацыю пра будучыню. Для гэтага трэба стаць падобнымі да іх, пазбавіцца прыкмет далучанасці да культуры, перайсці на «мову» прадстаўнікоў іншасвету. Таму той, хто збіраўся варажыць, здымаў крыж і пояс – «размыкаў» абарончую мяжу, развязваў вузлы; дзяўчаты расплятали косы, часам пераапраналіся, заплюшчвалі вочы, набіралі ў рот вады, рабілі ўсё моўчкі і г. д. Лічылася, што спрыяльнымі для дасягнення мэт варажбы былі месцы нежылыя (лазня, хлеў, пуня і інш.) і «памежныя», тыя, што асэнсоўваліся як межы паміж сваім і чужым (печ, парог, кут, вароты, калодзеж, ростані, могілкі, дрывотня і інш.). Найбольш спрыяльны для варажбы час таксама вылучаўся межавымі, пераломнымі характарыстыкамі. Асноўная колькасць рытуалаў адбывалася ўвечары, на мяжы дня і ночы, прымяркоўвалася да зімовага (Каляды) і летняга (Купалле) сонцаваротаў. Асноўнымі структурнымі момантамі варажбы з’яўляюцца: зварот да пэўнага персанажа, атрыманне ад яго таго ці іншага знака і яго вытлумачэнне. Цікава, што прыгаворкі пры варажбе не патрабуюць вымаўлення ўголас, бо сам рытуал прадугледжвае маўклівасць, «таямнічасць» [1, *228-229*].

Мною запісаны наступныя разнавіднасці варажбы, якая найбольш распаўсюджана на Берасцейшчыне [*1].

1. Шлюбная варажба.

• У хату прыводзілі чорную курыцу. Перад ёю ставілі ваду, зерне, хлеб і соль. Да чаго яна падыдзе ў першую чаргу і што пачне есці, такое жыццё з мужам цябе і чакае. Вада – муж будзе п’яніца, хлеб – будзеш жыць у багацці, соль – чакаюць вечныя сваркі, зерне – добрае жыццё.

• У вялікім пакоі з аднаго канца ў другі дзяўчаты выстаўлялі свой абутак. Потым па чарзе адна за адной ставілі яго адзін перад другім. Чыя пара першая «прыйдзе» ў іншы канец, тая дзяўчына першая замуж і выйдзе.

• Прывязвалі нітку да нагі курыцы, садзілі птушку на снег: у які бок яна пойдзе, адтуль трэба чакаць сватоў.

• Перад тым як класціся спаць, дзяўчына расчэсвала свае валасы і клала грэбень пад падушку, прыгаворваючы: *«Суджаны, раджаны, прыдзі да мяне, прычашы мяне!»* У сне павінен з’явіцца жаніх.

• У стакан лілі ваду, а на нітку прывязвалі шлюбны пярсцёнак. Затым тры разы гэты пярсцёнак апускалі ў ваду і пасля роўна

трымалі. Колькі разоў ён стукнецца аб стакан, праз столькі гадоў пойдзеш замуж.

2. Варажба пра іншыя важныя падзеі жыцця.

• На будучую прафесію: у талерцы палілі паперу, затым падносілі да сцяны і глядзелі: які цень ад попелу адлюстраваўся, да чаго падобны, такая будзе прафесія.

• Шукалі манету (пяцікапеечную), на якой выбіты год нараджэння варажбіткі, абгортвалі яе паперай, падпальвалі і паднасілі на талерцы да сцяны: што там адаб'ецца, такога лёсу трэба чакаць. Напрыклад, ляцяць птушкі – падарожжа, павозка з коньмі – хутка выйдзеш замуж, труна ці крыж – хутка памрэш.

3. Гаспадарчая варажба (на будучы ураджай, прыплод жывёлы).

На Шчодры вечар стол пакрываўся сенам, а пасля наверх сцялілі абрус. Пасля вячэры гаспадыня выцягвала сцябліны: калі яны былі доўгія, то чакаўся добры ўраджай, а калі не, то дрэнны.

• На першы дзень Калядаў чакалі гасцей: калі ў хату першая заходзіла жанчына, то, верылі, родзяцца ўсе авечачкі, а калі мужчына, то баранчыкі.

• Некаторыя магічныя акты выконваліся з мэтай спрыяння жывёлагадоўлі. Так, на Новы год ежу курам ставілі ў абруч, каб яны не разыходзіліся несціся па чужых дварах.

Прыведзеныя прыклады сведчаць, што варажба да нашых дзён застаецца адным з істотных кампанентаў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры. У фокусе ўвагі беларускай каляднай варажбы знаходзяцца будучы шлюб, каханне, здароўе, плоднасць, ураджай. Большасць зімовай варажбы на Брэстчыне прыходзілася на Багатую куццю перад Новым годам, які з'яўляўся адным з кульмінацыйных момантаў каляднага комплексу.

Заўвагі

*1. У артыкуле выкарыстаны матэрыялы, запісаныя аўтарам ад Вольгі Кацюры Міронаўны, 1939 г. н., з в. Зарэчча Камянецкага раёна Брэсцкай вобласці.

Літаратура

1. *Валодзіна Т. В.* Варажба // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 1. / рэд.: Г. П. Пашкоў. Мінск, 2005.

2. Дай божа знаць, з кім век векаваць: Беларуская народная варажба / склад. У. А. Васілевіч. Мінск, 1993.

Юлія Чарнавокая

СЕМАНТЫКА І СІМВОЛІКА ВЯСЕЛЬНАГА АБРАДУ (па матэрыялах з в. Чырвоная Воля Лунінецкага раёна)

Вясельная абраднасць – адзін з найбольш устойлівых кампанентаў традыцыйнай культуры, у якім зафіксаваны праявы даўняй свядомасці нашых продкаў, іх светаўспрыманне, адчуванне сябе ў свеце. Вяселле ўключае пласты літаральна ўсіх эпох развіцця народнай свядомасці і, адпаведна, творчасці – ад архаічных магічных прыёмаў і веры ў звышнатуральнае да стандартаў паводзінаў найноўшага часу. Наогул уступленне чалавека (асабліва жанчыны) у шлюб – вельмі складаны працэс. «Нявеста як лімінальная істота, якая змяняе свой сацыяльны і фізічны статус, праходзіць вельмі няпросты шлях ініцыяцыі ў час, калі распадаецца адно цэлае (сям'я, з якой выходзіць дачка) і ствараецца новае (маладая сям'я)», сцвярджае І. В. Казакова [4, *98*], пра гэта ж яна распавядае і ў іншых працах. [5].

Чалавецтва, утворанае з мноства культур, цывілізацый, плямёнаў, рас, народаў, выпрацавала незлічоную колькасць варыянтаў вясельных абрадаў. Іх практычна немагчыма падагульніць і сістэматызаваць, яны трансфармуюцца, змяняюцца ў часе. На месца аджылых прыходзяць новыя. Адны з іх займальныя, другія экзатычныя, трэція, здавалася б, супярэчаць здароваму сэнсу. І тым не менш усе яны – адлюстраванне чалавечага духу і светаразумення ў розных кодах і сімвалах. Так, ва ўсіх народаў свету ў вясельнай абраднасці выкарыстоўваліся раслінныя сімвалы: кветкі, абсыпанне маладых жытам, рысам ці іншым зернем і арэхамі; асвячэнне будучай сям'і хлебам – усё гэта знакі жыцця, плоднасці, багацця, дабрабыту, шчасця. З цягам часу звычайны круглы хлеб пераўтвараўся ў багата ўпрыгожаны каравай. Значную ролю адыгрывала вясельная вопратка маладой. Як зазначыў Я. Крук, увесь комплекс убрання маладой валодаў аберагальнай, магічнай, лекавай здольнасцю [8, *3*].

У сімвалах зафіксаваны рэшткі старажытных міфаў, і фактычна яны ўяўляюць сабой ключ да разумення этнакультурнай карціны свету. Увогуле, як падкрэсліла В. Каспяровіч, «фальклорны тэкст немагчыма зразумець без ведання мовы сімвалаў і паэтычных іншасказанняў. Рэальнасць ствараецца ў ім у яднанні прамога адлюстравання рэчаіснасці з умоўным, якое ідзе ад найстаражытнейшых

традыцый… Сімваламі могуць з’яўляцца не толькі моўныя адзінкі (словы і словазлучэнні), але і дзеянні, і рэчы» [6, *98*]. У абрадзе гэтыя тры складнікі – вербальны, акцыянальны і рэальны (паводле тэрміналогіі расійскага вучонага М. І. Талстога, коды) – дзейнічаюць непарыўна [6, *98*].

Па маіх назіраннях, яркім і самабытным з’яўляецца палескі вясельны абрад, які праводзіцца ў в. Чырвоная Воля. У вяселлі паранейшаму прымаюць удзел амаль усе жыхары вёскі. І хоць цяпер некаторыя элементы абраду знікаюць, галоўныя застаюцца і выкананне іх з’яўляецца абавязковым. Вылучаюцца наступныя этапы вяселля: 1) пярэпыты (дагаворы); 2) запоіны (заручыны, запіўкі); 3) вяночкі і 4) каравай (праходзяць у адзін і той жа дзень); 5) першы дзень вяселля; 6) другі дзень вяселля; 7) «пэрэзвы» («пэрэзовы»).

Пярэпыты – падрыхтоўчы этап вясельнага абраду. Раней пярэпыты мелі большае значэнне, папярэднічаючы сватанню, якое адбывалася ў перыяд паміж пярэпытамі і запоінамі. Мэта *сватання* ў вясельнай абраднасці беларусаў адна: дамовіцца аб шлюбе. З цягам часу гэты этап рэдукаваўся, абрады, якія выконваліся на сватанні, былі часткова або цалкам перанесены на запоіны. Адсюль традыцыя пераносу папярэдняй назвы на наступны этап давясельнага комплексу: у в. Чырвоная Воля запоіны часта называюць *сваты*.

Сваты як адны з галоўных удзельнікаў вясельных рытуалаў звычайна раілі бацькам нявесты, якога выбраць маладога, а жаніху – якую маладую. Яны дамаўляліся, калі і як гуляць вяселле, вызначалі з бацькамі маладых (зыходзячы з іх заможнасці) велічыню пасагу, меркавалі аб уладкаванні жыцця будучай сям’і. Бывала і такое, што маладыя ішлі жыць у хату нарачоных бацькоў [1, *53*].

У абрадзе *запоіны* выкарыстоўваецца сімвалічная мова, у прыватнасці, звязаная з уяўленнем пра шлюб як «куплю–продаж», з таксама заморфная сімволіка. Так, калі адбываецца сімвалічны торг, у рытуальным дыялогу згадваюцца цялушка (нявеста) і бычок (жаніх). Наогул, цёлка або карова яшчэ са старажытнасці з’яўляецца сімвалам урадлівасці, пладавітасці, здароўя. Замест цялушкі пры торгу нявесту маглі сімвалізаваць мядзведзіца або авечачка. Мядзведзіцай нявесту называлі толькі тады, калі яна была багатая [3, *59*]. А вось авечачка – сімвал баязлівасці, пакорнасці, ахвярнасці, белая авечка – сімвал рытуальнай чысціні.

Перад самым вяселлем, вечарам, у маладой збіраліся яе сяброўкі, якія плялі вяночкі, адсюль і назва – *вяночкі*. Жаніх разам са сваёй

дружынай абавязкова прыходзіў на вяночкі. Вяночкі – своеасаблівае развітанне нявесты са сваім дзявоцтвам, з сяброўкамі, з якімі пасля замужжа яна ўжо не магла хадзіць на гулянкі [1, *19*], маркёр пераходу дзяўчыны-нявесты ў новы сацыяльны статус. Дзеі, якія выконваліся на *вяночках*, сярод іншага, мелі на мэце дапамагчы нявесце зразумець усю адказнасць і сур’ёзнасць шлюбу і па гэтай прычыне выконвалі важную сацыяльную і выхаваўчую функцыі [7, *57*].

Уласна вяселле звычайна пачыналася з замешвання цеста на каравай і з яго выпечкі. Кожны момант падрыхтоўкі і выпечкі каравая (замешванне цеста, саджанне каравая ў печ, выніманне яго і інш.) суправаджаўся адпаведнымі забаронамі, прадпісаннямі, варажбой і песнямі. Каравайны рытуал – гэта той парог, пераступіўшы праз які, ужо нельга павярнуць назад. Калі да каравайнага рытуала вяселле магло па якіх-небудзь выключных прычынах яшчэ і не адбыцца, то прыгатаванне абрадавага хлеба азначала абавязковае неадкладнае вяселле [3, *64*]. Цікава, што ў Чырвонай Волі да нашага часу абавязковым актам вясельнага абраду застаецца выпечка *ражноў* (у іншых палескіх вёсках, як зафіксавана ў фальклорна-этнаграфічнай літаратуры, яны маюць назву *шышкі*) [2, *26*].

Само вяселле ў в. Чырвоная Воля пачыналася ў суботу. Госці збіраліся рана. Не прыйсці на вяселле запрошанаму чалавеку было сорамна, за гэта яго б не паважалі ў вёсцы, таму гасцей на вяселлі было шмат. Кожная сям’я несла для гаспадыні хаты торбу з прадуктамі, дзе былі цукар, яйкі, кісель, мука, хлеб, тварог, малако, сала і інш. Чым бліжэй былі сваякі, тым большы быў іх унёсак. Пасля таго, як «выкупяць» маладую, маршалак дзеліць яе каравай. У нядзелю госці маладой збіраюцца ў яе дома, госці маладога – ў яго. Самі маладыя раніцай ідуць праведаць бацькоў нявесты. Вечарам дзяліўся каравай жаніха. Яго выносіў старшы сябар маладога, а дзяліў каравай яго маршалак.

Два дні вяселля былі насычаны шэрагам абрадаў, у якіх выкарыстоўваліся разнастайныя культурныя коды і сімвалы. Напрыклад, абыход маладымі вакол стала ці іншых прадметаў па сонцы – магічнае сімвалічнае дзеянне, накіраванае на «забеспячэнне добрага лёсу, шчасця» [6, *100*]. Важна, што на стале, які абыходзілі маладыя, знаходзіліся рэчы, надзеленыя ў народнай культуры найвышэйшым сакральным статусам, – абраз і хлеб-соль. Хлеб і соль на працягу ўсяго вяселля сустракаюцца вельмі часта. Хлеб сімвалізуе долю і

шчасце маладых, жаданне, каб яны былі шчаслівымі і заможнымі. Соль мае апатрапейную семантыку. Вельмі часта пасля заключэння шлюбу бацькі сустракалі маладых хлебам-соллю. Маладыя ў гэтым выпадку кусаюць хлеб па чарзе, што сімвалізуе пачатак сумеснага жыцця. Абсыпанне вясельнага поезда зернем магічна павінна было забяспечыць маладых шчасцем-доляй.

Сімвалічнае значэнне мае абрад аблівання або акраплення маладых вадой. Лічылася, што гэта надае ім здароўя. Абліванне вадой асацыіруецца з дажджом як жыватворнай, спрыяльнай сілай, якая выклікае вытворчыя сілы зямлі, што ў сваю чаргу абяцае багацце, шчасце, дабрoты [6, *101*]. Пажаданні, якія выказваліся маладым пасля заключэння шлюбу ці пры дзяльбе каравая, расшыфроўваюць шмат якія сімвалічныя дзеянні вясельнай абраднасці, бо пра тое, што ўкладвалася раней у сімвалы, тут гаварылася адкрыта [1, *24*].

Варта адзначыць і ўрачыстасць сустрэчы маладых каля двара жаніха або нявесты. Тут бывае шмат музыкі, песень, віншаванняў, сімвалічных дзеянняў, у якіх выказвалася радасць ад сустрэчы. Часта маладыя павінны былі пераехаць у двор праз агонь, раскладзены з саломы ў варотах ці на дарозе. Лічылася, што калі яны гэта зробяць, то да іх не пристануць ніякія чары. Карані гэтага звычаю ў далёкай старажытнасці, калі агню, як і вадзе, прыпісвалася моцная ачышчальная сіла і медыятыўная семантыка. Акрамя таго, агонь надаваў яшчэ большую ўрачыстасць такому важнаму моманту, як прыезд маладых у дом, дзе ім суджана было жыць.

У час сустрэчы маладых з раднёй жаніха нявесту і жаніха частавалі салодкім. Маладая сыпала цукеркі, а маці жаніха ў дзвярах частавала маладых і ўсіх гасцей мёдам. Гэта зноў-такі было сімвалічным пажаданнем шчаслівага і «салодкага» жыцця як маладым, так і ўсёй радні і тым, хто прысутнічаў пры сустрэчы маладых [1, *27*]. Тут трэба згадаць і эратычную канатацыю салодкага.

Вельмі значнай падзеяй быў рытуал здымання вэлюма, або «маладухі», як яшчэ называлі гэты абрад. Свякроў здымала з нявесты вянок (яе волю). Нявесце завязвалі хустку, якая была знята з каравая, ужо як маладусе. У в. Чырвоная Воля выконваецца абрад, які можна сустрэць пад рознымі назвамі: «лавіць зайца», «стол перастаўляць», «маладой сям'і шчасця жадаць» [9, *307*].

Перазовы – паслявясельны звычай, у час якога бацькі маладажонаў запрашаюць (перазываюць) на працягу тыдня адзін аднаго ў госці з

мэтай больш цеснага знаёмства. Гэты звычай у многім грунтуецца на традыцыйным народным поглядзе: *«Дык што ж гэта за сваяк, калі ён у мяне яшчэ і ў хаце не быў»*. Найбольш вядомыя лакальныя назвы перазоваў – *пярэзвы, банкеты, пірагі.* Увага сваякоў скіроўвалася на ўладкаванне сямейных адносінаў маладажонаў, іх шчаслівага і заможнага жыцця, што выразна прасочваецца ў перазоўным звычаі. У сераду, звычайна раніцай, вясельнікі разбіраюць свае сумкі. Гаспадыня ніколі не аддасць пустую сумку. Яна кладзе туды пачастункі з вяселля. Чым бліжэйшы да роду госць, тым больш кладзецца пачастункаў.

Можна заключыць, што аналіз некаторых сімвалаў беларускага традыцыйнага вяселля выяўляе багатую і складаную семантыку вербальных тэкстаў, абрадавых дзеянняў і прадметаў, якія складаюць абрад. Вясельныя абрады і іх паэзія скіраваныя на прадуцыраванне шчасця, дабрабыту новай сям'і, працяг роду, выхаванне лепшых якасцей асобы – умення падтрымліваць добрыя адносіны ў сям'і, працавітасці, вернасці, сумленнасці, справядлівасці.

Літаратура

1. Вяселле. Абрад: у 6-ці кн. Кн.1 / уклад. К. А. Цвірка. Мінск, 2004.
2. *Захарава В. А*. Палескае вяселле. Мінск, 1984.
3. *Казакова І. В*. Беларускі фальклор: курс лекцый. Мінск, 2007.
4. *Казакова І. В*. Жанчына ў беларускай сямейнай абраднасці // Роднае слова. 2008. № 5.
5. *Казакова І. В*. Асаблівасці вяселля Магілёўшчыны // Роднае слова. 2003. № 4.
6. *Каспяровіч В.* Сімвалы беларускага вяселля // Роднае слова. № 4, 2005.
7. *Катович О, Крук Я.* Золотые правила народной культуры. / Мінск, 2008.
8. *Крук Я.* Сімволіка беларускай народнай культуры. Мінск, 2000.
9. *Сысоў У. М.* З крыніц спрадвечных. Мінск, 1997.

Вольга Савеня

НЕКАТОРЫЯ АСПЕКТЫ ГІСТОРЫІ В. БУДЧА Ў ЛЮСТЭРКУ ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРОЗЫ

Цячэ па Палессі рака Лань, а на яе беразе раскінулася вёсачка, дзе жывуць добрай душы людзі, вельмі працалюбівыя і творчыя, мудрыя. Вёска гэтая завецца Будча. У ёй нарадзілася і я.

Святым месцам, гонарам і ўпрыгожаннем вёскі з даўніх часоў лічылася праваслаўная царква. Яе гістарычны летапіс распачаты ў 1896 годзе. Шмат прыхажан з ліку насельніцтва вёскі было ў ёй да 1940 года, да таго часу, пакуль святар Лелюкевіч не выехаў з Будчы. Каля пяцідзесяці гадоў царква бяздзейнічала, была зачынена, бо ў пасляваенны час камуністы стараліся раскідаць яе, разрабаваць. Яны выкідалі і палілі іконы, выносілі і ламалі ўнутранае ўбранне. І менавіта за гэта пасля яны былі пакараны, як кажуць людзі: «пакараў Бог за іх ўчынкі» (традыцыйны матыў фальклорнай няказкавай прозы). Апавядаюць, што гэта было напрыканцы красавіка 1969 года. Калгаснікі садзілі бульбу. Свяціла яснае сонца, быў цёплы дзень. Адзін з тых «актывістаў» развязваў мяшок з бульбай, каб насыпаць яе ў кош сваёй цешчы. Раптам бліснула маланка і ён упаў нежывы. Тады ўсе казалі, што гэта Боская кара.

У 1993 годзе вяскоўцы сваімі сіламі адрамантавалі царкву: замянілі дах, закупілі неабходнае абсталяванне, зрабілі ўсё магчымае для правядзення службаў і забеспячэння побыту служыцеляў царквы. Не так даўно царкву зноў адрамантавалі.

Цікавы наратыў з гістарычнай тэматыкай з’яўляецца непасрэднай рэфлексіяй на маё пытанне пра мясцовыя святыні і змяшчае традыцыйны матыў з’яўлення ікон. Гісторыю пра святое месца, якое знаходзіцца каля вёскі, мне расказала Савеня Марыя Уладзіміраўна. Яна нарадзілася ў 1937 годзе ў вёсцы Будча. Вось, што яна мне паведаміла: *«Нічого гетакаго немашака! Але е анно место, куды людзі з усіх сёл прыходзяць і прыязджаюць. Была некалі ў лесе, што за Лахаўкаю (рака была гетака) асіна тоўста-тоўста, угетака-о* (паказвае рукамі, дыяметр на 1,5 м). *Паявілаcа на ёй аднекуль ікона*

Божае маці. Там людзі ўсе врэм’е ягады зьбіралі, от й ўбачылі яе. Рашылі завязьці яе ў Дзяніскавічы, у суседне сяло ў цэркаў. Праз некаторэ ўрэме ікона зноў паявілаcа ў лесе. Людзі зноў завязьлі ў Круговіцку цэркаў. І-і-і! А тая ж ікона зноў на той асіне паявілаcа. І рашылі тады людзі на гэтым святым месьце паставіць цэркаў. Пастроілі тую цэркаў какраз на Усьпленне, на 28 аўгуста. З ўсяе Беларусі людзі прыяжджалі сюды, ды і ні толькі. І з Украіны прыяжджалі. Хто быў хворы – ісцаляўса. Вязьлі туды грошы, украшэнне ўсяке. Але ж як пачаласа вайна, цэркаў гэта была спалена. Адны кажуць, што яе немцы спалілі, а другіе – што нехто з сяла. Цяпер от на том месьце адно камяні асталіса, ды яшчэ красты. Кожны год тутака зьбіраюцца бацюшкі з ўсіх сёл і ідзе служба. Гэто какраз на Усьпленне. Людзі прыяжджаюць і цяпер сюды, моляцца і памагае ж. Заракаюцца шчэ, на каленях ідуць да самаго Узьбійскаго (так тое место называецца)».

Крыж, які застаўся са старой царквы і сёння прымае наведвальнікаў першым.

На самай справе, калі пабудзеш у гэтым святым месцы, то адчуваеш вялікае заспакаенне, суладдзе душы і сэрца з прыродай. Ачышчаешся ад усіх праблем, нягод і атрымліваеш Боскае благаславенне на добрыя справы.

Акрамя прыведзеных тэкстаў, якія з'яўляюцца блізкімі да традыцыйных сюжэтаў пра гістарычныя мясціны, асобы і падзеі, а таксама цудоўныя аб'яўленні ікон, у Будчы ў жывым бытаванні шырока прадстаўлены аповеды аб прошлым, якія ўяўляюць сабой асабістыя ўспаміны ці індывідуальныя меркаванні апавядальнікаў. Гэты пласт народнай прозы важны тым, што ён не толькі з'яўляецца матэрыялам для навуковых росшукаў, але і дазваляе ўбачыць выразны вобраз прошлага, зафіксаваны памяццю маіх землякоў.

Кацярына Жыдко

КУЦЦЯ ЯК СІМВАЛ АДРАДЖЭННЯ І БЕССМЯРОТНАСЦІ

Куцця (ці канун) у традыцыйнай культуры беларусаў – рытуальная каша з цэлых пшанічных, ячных, грэцкіх, рысавых круп, палітая разведзеным мёдам ці падсалоджаная цукрам. Гэта архаічная сакральная страва, якая мае памінальнае значэнне і традыцыйна асэнсоўваецца як ахвярапрынашэнне. Куццю варылі з цэлых зярнят. Зерне, вядома ж, з'яўляецца сімвалам жыцця, якое пастаянна адраджаецца. Паколькі куцця як рытуальная страва складаецца з цэльных зярнят, яна сімвалізуе бяссмяротнасць. Яе гатавалі на жалобны стол па нябожчыку, на памінкі па памерлых, у памінальныя дні і каляндарныя святы памінальнага характару. Куццю насілі ў царкву на памінальныя богаслужэнні і раздавалі яе жабракам на могілках ці пакідалі на магілах памерлых сваякоў (або на падаконніках).

Куццю абавязкова варылі напярэдадні Каляд. Ад Каляд да Вадохрышча спраўляліся тры куцці: напярэдадні Каляд (Бедная, Вялікая Посная, Галодная), Новага года (Шчодрая, Багатая, Скаромная, Сярэдняя, Другая), Вадохрышча (Посная, Трэцяя, Апошняя, Вадзяная, Хрышчэнская). Перад Калядамі і Вадохрышчам куцця гатавалася посная. У час рытуальнай вячэры яна магла быць першай і заключнай стравай. На ўсе тры куцці кашу варылі ў тым самым гаршку і з аднолькавай колькасці круп. Звараную куццю перад самым заходам сонца ставілі на покуці. Куцця – абавязковы пачастунак для «гасцей» з «таго» свету (душаў памерлых, звяроў, Мароза). Іх рытуальнае запрашэнне было прымеркавана да пярэдадня Каляд, у многіх лакальных традыцыях яно магло пераносіцца і на пярэдадзень Новага года або Вадохрышча. *«Господар колы поставыть куттю на стыл, ка-*

жэ: «Мороз, мороз ходы куттю йісты, ны морозь нашыі збожыны: жыта, пшыныці, ячмэню…», і казалы, шо ў кого ростэ. Колы так скажыш, о він вжэ ны поморозыть» [*1]. Кантакт са светам продкаў з мэтай падтрымкі дабрабыту – галоўны матыў калядных запрашэнняў і частаванняў «гасцей» куццёй.

Лічылася, што куццю патрэбна абавязкова гатаваць перад каляндарнымі памінкамі – Дзядамі і Радаўніцай. Запрашэнне памерлых продкаў здзяйсняецца перад пачаткам вячэры або перад падачай галоўнай абрадавай стравы (куцці, кануна, сыты). У каляндарна-памінальным цыкле шырока распаўсюджана традыцыя, характэрная для ўсякай памінальнай вячэры, – адкладванне ў час трапезы і пакіданне пасля яе ежы, прызначанай для памерлых продкаў. У пачатку вячэры на Дзяды гаспадар, а потым і астатнія ўдзельнікі частку куцці як спецыяльнай памінальнай стравы адкладвалі для душ продкаў. Беларусы ў ноч пасля восеньскіх памінак вывешвалі ў вокны ручнікі і на акно для памерлых ставілі куццю і бліны [2, *765*].

Памінкі і ў наш час пачынаюцца з куцці. Але традыцыі розных рэгіёнаў могуць істотна адрознівацца як спосабам прыгатавання, так і прадуктамі, з якіх робіцца памінальная ежа. Параўнаем: *«Зразу трэба мак м'яты, туды сахар і холодную воду»* [*1] і *«Куцця робіцца з прасеянай пшаніцы, залітай на ноч не надта гарачай вадою, зранку тую ваду зліваюць, крупу перасыпаюць у гаршок, дадаюць мёд і зноў заліваюць гарачай вадою»* [*2]. Перад тым, як есці куццю, абавязкова згадваюць нябожчыка і чытаюць малітву. У розных лакальных традыцыях працэс ужывання рытуальнай ежы можа нязначна адрознівацца: *«Колыво пэрэдають по кругу і кожны з'ядае па тры ложкі»* [*1]; *«Куття стоит на столе всё время службы (богослужение проходит в доме), читается молитва. Потом по одной ложке все понемногу поминают покойного, начиная с попа»* [*2].

З куццёй звязана мноства калядных прыкмет і павер'яў: *«Мы колы булы малымы, то ложкы ны мылы, а покыдалы там в кутті на ныч. Зранку чыя лыжка ны добрэ пырыкынулася, то той вжэ жыты ны будэ, на той год до гэткого свята помрэ. Шчэ як булы мы такымы, як ты (16–17 год), то колы на Коляды вжэ за стол сядають, то мы ходылы під вокна. Колы там маты клыча дытэй куттю йісты словамы «Ходы іш» – то в гэтому году замуж підыш. Колы ж кажэ: «Седь ды сыды» – то будыш в дівках сыдіты»* [*1].

Куцця фігуравала ў жывёлагадоўчай магіі. Так, на Палессі пасля таго, як паелі куццю, аблізвалі лыжкі, каб хатняя жывёла так

аблізвала адна адну. Сена, якое падкладвалі пад куццю, аддавалі курам, каб яны добра выводзілі куранят [1, *71*].

Па словах Вольгі Маркаўны Драцэвіч, пасля адмены прыгоннага права дабрабыт сялянскай сям'і значна вырас і куццёй з ячных круп пачалі грэбаваць. На стале яна яшчэ *«дзяжурыла»*, старыя аддавалі перавагу ранейшаму звычаю, але дзеці і моладзь ледзь *«дзяўблі»* некалькі лыжак куцці, аддаючы перавагу больш смачным стравам.

Але, зрэшты, у сялянскім асяроддзі смачнейшае так і не здолела выцясніць куццю. Сімвал пастаяннага і бесперапыннага адраджэння, плоднасці і бессмяротнасці, яна і цяпер займае пачэснае месца на каляднай вячэры.

Заўвагі

*1. Запісана аўтарам ад Вольгі Маркаўны Драцэвіч, 1942 г. н., з в. Залядынне Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці.

*2. Запісана аўтарам ад Ганны Ніфанцьеўны Пятровай, 1949 г. н., з в. Падлешанка Кіраўскага раёна Магілёўскай вобласці.

Літаратура

1. *Валенцова М. М.* Кутья // Славянские древности: в 5 т. Т. 3. М., 2004.

2. *Шарая В. М.* Куцця // Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т. Т. 2. / рэд. Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2005.

Лілія Пішчык

АСПЕКТЫ ФУНКЦЫЯНІРАВАННЯ СУЧАСНАГА ДЗІЦЯЧАГА ФАЛЬКЛОРУ (па матэрыялах Берасцейшчыны)

Такую з'яву культуры, як дзіцячы фальклор, несумненна, можна назваць феноменам, у якім адлюстраваны светапогляд дзяцей і падлеткаў. Дзіцячы фальклор мае ўласную сацыяльную, узроставую спецыфіку, жанравыя і рэгіянальныя адметнасці. На сучасным этапе культурнага развіцця адбываецца актыўнае пранікненне ў дзіцячы фальклор жанраў «дарослага» фальклору, як актуальных, так і тых, што выходзяць з ужытку дарослай аўдыторыі. У дзіцячым бытаванні захоўваюцца і развіваюцца «дарослыя» жанры: мемарат, фабулат, анекдот, пародыя і інш. Пры гэтым большасць тэкстаў дзіцячага фальклору агучваецца ў час гульнявай дзейнасці дзяцей. Сучасны дзіцячы фальклор усё больш пачынае прыцягваць увагу даследчыкаў. Аб'ектам даследавання ў прапанаваным артыкуле

з’яўляецца ўласна дзіцячы фальклор, гэта значыць фальклор, які створаны і выкарыстоўваецца самімі дзецьмі. Аналізаваныя творы запісаны мною ў вёсцы Кавярдзякі Брэсцкага раёна і ў Брэсце.

Цікава, што ў сучаснай дзіцячай і падлеткавай культуры шырока прадстаўлены фальклорныя жанры, якія адлюстроўваюць веру ў існаванне іншасвету і яго насельнікаў. Гэта прыкметы, павер’і, варажба, «выклікaнні». Так, адным з пашыраных вобразаў дзіцячых «магічных выклікaнняў» з’яўляецца Пікавая Дама. У аснову гэтага вобраза пакладзены фальклорны і літаратурны прататыпы. Ён можа быць звязаны і з традыцыйнай дзявочай варажбой, як правіла, з люстэркамі. Абрад магічнага выклікання Пікавай Дамы апісваецца наступным чынам: *«Вызывать Пикавую Даму нужна в 12 часов, ночью, в тёмнам углу. Ставица бальшое зеркала в сам угал. На зеркале рисуеца краснай памадай замак с тремя башнями с длинными ступеньками. Патом гаварица три раза: «Пикавая Дама паявись». Ну и патом далжны паслышаца её шаги са ступенек, паявица фигура в виде Пикавай Дамы, каторая нарисована на игральных картах. Нельзя, штобы Пикавая Дама долга аставалась, кагда её вызвали, патаму шта, расказывали, што ана можэт задушыть или сделать што-нибудь неприятнае, плахое. Штобы дама прапала, нужна стиреть замак и быстра включить свет» [*4].* **Сувязь дзіцячых магічных выклікaнняў з дзявочай варажбой і традыцыйнай народнай дэманалогіяй адлюстравана і ў выклікaнні Русалкі:** *«Делаеца всё в 12 часов ночи. Кругом далжно быть темно. Жэлательна на бальшом зеркале нарисавать море в виде волн синими красками. Дальшэ ставица возле зеркала тазик с вадой. На край тазика вешаюца бусы, жэлательна жэмчюжные, круглые. Патом атходиш на растаяние ат тазика. И вскоре далжна паявица Русалка. Ана далжна примерить бусы, каторые висят на тазике, сняв при этам сваи. Патом нужна включить свет. Русалка далжна аставить сваи бусы»* **[*4]. Магічныя выклікaнні нярэдка карэлююць з чарадзейнымі казкамі і былічкамі: і ў адным, і ў другім выпадку суіснуюць бачны і нябачны свет, у якім жывуць і функцыяніруюць звышнатуральныя, дэманалагічныя істоты. Асноўнай мэтай выклікaнняў з’яўляецца ўстанаўленне кантакту з іншасветнай істотай. Важна адзначыць веру ў тое, што гэтыя істоты могуць з’явіцца толькі ў пэўных месцах, названых «цёмнымі»,** а гэта адпавядае месцу і часу з’яўлення персанажаў народнай дэманалогіі*: «***Вызывают Сладкава**

гномика в 12 часов ночи, кагда темно, в тёмнам углу. Туда ложаца сладасти. Патом гаварица: «Сладкий гномик выхади. Сладкий гномик выхади. Сладкий гномик выхади». Даказательствам таво, што гномик вышэл, будет то, што сладасти, каторые были в углу, будут пакусаны» [*4]. Абавязковасць цемнаты і цішыні пры выкліканні іншасветных істот падкрэсліваецца і ў іншых кантэкстах, да прыкладу пры «выкліканні Губак»: *«Вызываюца Губки ночью. Далжно быть темно и тиха. Далжна быть соль, салома, свечка (штоб гарела). Краснай памадай нада нарисавать губы на зеркале, штобы ани были абязательна закрыты. Салома ложыца возле зеркала (без разницы где). Соль в стаканчике далжна стаять возле зеркала. 3 раза нада сказать: «Я вызываю Губки». Ани далжны аткрыца и аттуда далжно што-та паявица. Абязательна далжны быть щипцы, патаму шта Губки могут укусить тебя. Из Губак можэт высунуца падарак. Штобы ани прапали, нужна включить свет: кто-та должэн стаять возле света, штобы ево включать, штобы прапали Губки»* **[*1]. Святло, як вынікае са сказанага, з'яўляецца ўмовай знікнення іншасветных істот з чалавечага свету. Прыведзены абрад выклікання** цікавы і актуалізацыяй у ім архаічнай сімволікі солі, саломы, свечкі, а таксама чырвонага колеру і ліку «тры».

Як відаць з прыкладаў, акты выкліканняў заснаваны на вербальных і акцыянальных кодах. Важнымі ў аповедах пра «выкліканні» з'яўляюцца доказы існавання выкліканых істот: «*Кагда мы вызывали Сладкава гномика, то лажыли чипсы. Самаво гномика мы не видили, а чипсы реальна были пакусаны и была их меньшэ, чем мы лажыли*» **[*4];** *«Адна девачка в бальницэ вызывала эти Губки и у неё толька из Губак Orbit паявился»* **[*1].** У аповедах пра в*ыкліканні тых ці іншых міфалагічных істот звычайна згадваюцца пэўныя забароны і прадпісанні. Невыкананне гэтых забарон (асабліва тых, што зыходзяць ад выкліканай істоты) прыводзіць, паводле шматлікіх тэкстаў, да трагічных наступстваў. Міфалагічныя аповеды пра такія парушэнні забарон і адпаведныя пакаранні з боку дэманічных істот кантамінуюцца з жанрам страшных гісторый***:** *«Кароче, в адном лагере две девачки решыли вызвать Бубновую Даму. Ночью, кагда ужэ все заснули, ани падашли к зеркалу, намазали ево зубной пастай. Но не всё зеркала, а аставили на нём круглае как бы акошка, штобы туда сматреть. Аттуда*

далжна была выйти Дама. И стали ждать. И вот через некатарае время из зеркала паявилась Бубновая Дама в красивам платье. И ана спрасила у девачек, чево бы ани хатели. Адна девачка захатела сибе плэер, а другая – новае, красивае платье. Бубновая Дама дала эта всё девачкам, но сказала, штобы ани никаму не гаварили, што эта им дала Дама. Утрам девачки паказывали всем сваи падарки. Все им завидывали и спрашывали, аткуда ани эта взяли? Адна девачка помнила, што сказала Дама, и не гаварила никаму. А другая девачка расказала, што эта дала ей всё Бубновая Дама. Вечерам была дискатека, и девачки сабирались на неё пайти. Ужэ кагда ани были собраны и хатели ити, то та девачка, каторая расказала пра Даму, пашла на минутку в туалет. Прашло ужэ многа времени, а её всё не была. Начяли её везде искать, но так нигде и не нашли. И никто её с тех пор и не видил» **[*1].**

У страшных гісторыях у трансфармаваным выглядзе адбіліся выразныя прыкметы міфа, замовы, былічкі, чарадзейнай казкі з іх скіраванасцю па-за межы рэальнага чалавечага свету. Паводле такіх дзіцячых міфалагічных аповедаў, страшнае адбываецца па волі звышнатуральных сіл, істот і прадметаў. Дэманізаваныя персанажы шкодна ўздзейнічаюць на дзіця, часам прыводзяць яго да смерці. Смерць дзіцяці прадстаўлена тут як пакаранне за непаслухмянасць, парушэнне забароны, загадаў. Небяспека можа напаткаць героя ў любым месцы (пакоі з замкнёнай прасторай, кінутыя хаты і іх часткі): «В адном гораде стаял бальшой заброшэный старый дом. В этам доме был падвал. И гаварили, што тот, кто вайдёт туда, большэ никагда аттудава не выйдет, патаму шта этат падвал был проклятый. И вот, значит, три пацана решыли пайти в этат падвал, штобы праверить, правда эта или неправда. А эта была как раз пятница, тринатцатае, в три чяса ночи. Кагда пацаны зашли в падвал, ани сразу услышали какие-та страные звуки и пачюствавали, што в падвале их кто-та акружает. И тут какая-та нечистая сила схватила этих пацанов, но не стала убивать, а решыла паиздеваца. Ана затачила пацанов в каменные статуи, каторые стаяли в падвале. И дажэ сечяс, если атыскать этат дом и в три чяса ночи прилажыть руку к любой из этих трёх статуй, то можна услышать, как внутри стучит серцэ».

Значнае месца ў сучасным дзіцячым фальклоры займаюць гульнявыя пародыі на страшныя гісторыі. У такіх тэкстах

суседнічаюць страшнае і смешнае. Для гэтага жанру характэрна паступовае звужэнне вобразаў, вельмі напружанае чаканне і развязка. У большасці выпадкаў усё гэта дасягаецца за кошт выкарыстання (нагнятання) эпітэта чорны: *«Чёрнай-чёрнай ночью…// на чёрнам-чёрнам кладбище… // на чёрнам-чёрнам месте… // в чёрнай-чёрнай магиле… // в чёрнам-чёрнам гробу… // лежал чёрный-чёрный…// – Эй, перестань писать чёрными чернилами!»* ці: *«Адной чёрнай-чёрнай ночью… // на адной чёрнай-чёрнай улицэ… // стаял чёрный-чёрный дом. // В нём была чёрная-чёрная комната, // в каторай лежали… // белые тапачки!»* **[*2].**

Міфалагічныя сітуацыі даволі лёгка ўгадваюцца і ў лічылках (згадаем выкарыстанне ў дзіцячых гульнях сакральна-магічнага слова «чур»). Лічылкі звязаны таксама з замовамі, традыцыйнымі гульнямі і абрадавымі цыкламі. Праўда, лічылкі перадаюць інфармацыю ў прафанізаванай, парадыйна зніжанай форме. У многіх з гэтых тэкстаў адзін радок мудрагеліста заблытаны, а другі распавядае аб простай бытавой сітуацыі, якую добра разумее дзіця: *«Эники-беники ели вареники. Пам!»*; *«Шышэл-мышэл. Тот и вышэл» [*3]. Некаторыя лічылкі могуць цалкам быць мудрагелістымі.*

Тое, што сістэма дзіцячага фальклору адкрытая і гнуткая, абумоўлівае пранікненне ў яе вобразаў, сітуацый з мультфільмаў, кінафільмаў, тэлеперадач. Такім чынам адбываецца пераход рэалій з адной сферы культуры ў іншую. Зараз з’яўляецца шмат новых нестандартных адгадак на даўно вядомыя і зразумелыя амаль кожнаму загадкі. Да прыкладу: «Не лает, не кусает, а в дом не пускает. Немая, парализованная сабака»; *«Кто быстрее дайдёт да халадильника – слон или мышь?* Мышь. – А пачему? – Патаму шта на виласипеде» **[*2]**. Шмат ствараецца жартоўных загадак, у якіх няма лагічнага сэнсу, а адгадку знайсці амаль немагчыма: *«Дамашнее жывотнае на букву «Т».* Таракан. – *А дамашнее жывотнае на букву «Д».* Два таракана»; *«Летят два папугая. Адин зелёный, другой на север. Сколька будет весить килаграм жэлеза, если у вагона атпелить гайку?* Адин килаграм» **[*2].** Апошнім часам узнікаюць мноства пародый на казкі, песні, прымаўкі, афарызмы. Згадаем, да прыкладу, пародыю на знакамітую дзіцячую песню *«Ёлачка»: «В лесу радилась ёлачка, // На ней сидел бандит.// И ждал, кагда снегурачка // Притащит динамит»* (самазапіс).

У 1970-я гады у дзіцячым рэпертуары пачалі пашырацца «садысцкія вершыкі». Кожны самастойны крок дзіцяці

рэгламентаваўся дарослымі, невыкананне іх забарон і прадпісанняў нібыта пагражала яму небяспекай. А ў «садысцкіх вершыках» гэтыя небяспечныя крокі рэалізуюцца праз ланцуг фізічных знявечанняў, няшчасцяў непаслухмянага дзіцяці [1, *159*]: *«… в воздухе сделал он тридцать три сальта…// Долго его соскребали с осфальта»* (самазапіс). Ці іншы прыклад: *«Маленький мальчик кампотик варил, // Вместа лимона лимонку лажыл.// Не успел он папробывать пенки – // Долга ево саскребали са стенки»* [*4]**.** Не зусім правільнае ўспрыманне дарослымі дзяцей, паводле *«*садысцкіх вершыкаў*»*, можа трагічна заканчвацца і для саміх дарослых: *«Маленький мальчик нашёл пулемёт –// Большэ в деревне никто не жывёт»* [*4**]. Трэба таксама адзначыць, што многім «садысцкім вершыкам» характэрна перайманне вобразаў і імёнаў з дзіцячай літаратуры, мультфільмаў, перадач.** Такія «вершыкі», паводле свайго генезісу, з'яўляюцца «пераробкамі». Да прыкладу: «*Куда идём мы с Пяточком?// – На мясокомбинат. //– Ты ножик взял?// – Конечно, да! // – Тогда иди сюда. // – Кви-и-и-и»* (самазапіс).

Уяўленне пра функцыяніраванне сучаснага дзіцячага фальклору будзе няпоўным без уліку такога пашыранага жанру, як анекдот. Адным са значных анекдатычных цыклаў з'яўляецца цыкл пра Вовачку: «*Катя гаварит Вовачке: – Давай, сходим на канцэрт Моцарта. А он ей атвечает: – Ты што! Моцарт жэ ясна написал, што этат концэрт не для нас, а для флейты с аркестрам»*. Ці іншы прыклад: *«– Блин, мне этат Вовачка ужэ надаел, патаму шта он всегда говарит, што унаследавал ум ат сваево атца. – Да-а-а. Наверна, у нево многа братьев и сёстр, и ему пришлось с ними паделица сваим умом»* Аналізуючы дзіцячы фальклор у разнастайнасці яго жанраў і формаў, трэба звярнуцца і да такіх тэкстаў, як небыліцы, бязглуздзіцы, нескладухі. Пры дапамозе блытаніны, перастановак ствараецца неверагоднасць сітуацый, карцін свету, прычынна-выніковыя сувязі тут парушаны. У такіх творах людзі могуць набываць якасці жывёл, а жывёлы становяцца падобныя да людзей. Так ствараецца абсурдны свет: *«…А в помойке крыса родила Бориса. // А Борис кричит "Ура! // Позовите доктора!"// Доктор скачет на бутылке,// Прямо Сене по затылке»* (самазапіс). Заўважым, што такая абсурдная карціна свету можа мець рэальную прычыну – трагедыю Чарнобыля: *«Маленький Миша по лесу гулял,// Хоботом яблоки с веток срывал,// Левым копытом в лужу залез.// Тихо качался Чернобыльский лес»* (самазапіс).

Аналіз жанравых і формавых адметнасцей сістэмы дзіцячага фальклору паказаў, па-першае, што дзіцячы фальклор – гэта адкрытая, дынамічная і ўспрымальная да зрухаў сістэма, здатная да самарэгуляцыі і самаарганізацыі пад уздзеяннем знешніх фактараў, а па-другое, такая сістэма з'яўляецца выбіральнай. Яна ўключае адны з'явы і ў той жа час адмаўляе іншыя. Дзеці самасцвярджаюцца ў фальклоры, нярэдка проціпастаўляюць сябе свету дарослых і адначасова засвойваюць традыцыйныя каштоўнасці, канечне, прыстасаваўшы іх да свайго ўспрымання. Распрацоўка кола пытанняў, звязаных з гэтым відам дзіцячай творчасці, патрабуе ад даследчыкаў усё больш намаганняў і ведаў у розных галінах гуманітарных навук.

Спіс інфармантаў

*1. Запісана ад Губенка Д. У., 2000 г. н., в. Кавярдзякі Брэсцкага раёна.

*2. Запісана ад Зданевіча М. В., 1996 г. н., г. Брэст.

*3. Запісана ад Пішчык М. Л., 2000 г. н., **в. Кавярдзякі Брэсцкага раёна**.

*4. З**апісана ад Шарко М. Ю., 1994 г. н., в. Кавярдзякі Брэсцкага раёна.**

Літаратура

1. *Швед І. А.* Традыцыйнае і новае ў дзіцячым фальклоры: на матэрыялах Берасцейшчыны // Літаратура для дзяцей і юнацтва ў кантэксце сучасных адукацыйных і выхаваўчых праблем: матэрыялы рэспубліканскай навуковай канферэнцыі (Брэст, 13–14 сакавіка 2009 г.). Брэст, 2009.

Марина Хоббель

ЗНАКОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ НОРВЕЖСКОГО БЫТА

Беларусь и Норвегия по многим параметрам – близнецы-братья. В исторической перспективе схожесть путей развития обеих стран даже в какой-то степени завораживает, особенно если принять во внимание ту огромную разницу, которую демонстрируют «конечные продукты» этого развития – современные Беларусь и Норвегия.

Начать с того, что обе страны могут похвастаться славным прошлым: Норвегия – викингами, Беларусь – воинственными великими князьями литовскими, на которых, впрочем, претендует Литва. В качестве утешения можно сказать, что викинги тоже – общее достояние Швеции, Дании и Норвегии, разница лишь в том, что эти три страны не ведут горячий спор о том, кому же все-таки принадлежит первенство, тогда как белорусы и литовцы никак не могут поделить своих князей – и свои былые города и территории впридачу.

Как и Беларусь, Норвегия в какой-то несчастливый исторический момент оказалась включенной в состав других держав – сначала Дании (уния с Данией просуществовала с 1380 до 1814 года), потом Швеции (Норвегия отошла к Швеции после Наполеоновских войн, уния со Швеций распалась в 1905 году). Как известно, Беларусь разделила примерно ту же судьбу – сначала в составе Речи Посполитой, потом Российской империи и, наконец, в виде «братской республики» в составе Советского Союза. Норвегия оказалась на задворках Европы точно так же, как Беларусь на задворках великих империй, и население обеих стран свелось к массе необразованных «крестьян» со своим крестьянским языком.

Столь длительное нахождение в составе других стран не могло не иметь последствий для культурной жизни обеих стран, и в частности для того же языка. Как в Беларуси «культурные люди» говорили по-польски и (позже) по-русски, так и в Норвегии культурная элита говорила и писала по-датски. В результате норвежский язык изменился до такой степени, что стал практически идентичен датскому. Об этой довольно драматичной трансформации свидетельствует огромная разница между современным исландским (а исландцы – это те же норвежские переселенцы, перебравшиеся на остров во времена викингов) и современным норвежским. Датчане, норвежцы и шведы довольно сносно понимают друг друга, но абсолютно не понимают исландцев, как исландцы, в свою очередь, абсолютно не понимают норвежцев, датчан и шведов.

Национальный подъем на волне романтизма не обошел, впрочем, и Норвегию и имел, в частности, результатом создание в середине XIX века «синтетического» норвежского языка на основе норвежских народных диалектов. Этот язык сначала так и назывался – «народный язык», теперь он называется новонорвежским и имеет статус литературного языка наряду со слегка «онорвеженным» вариантом датского, носящим название «книжного языка» (букмола). Этот «книжный язык» – наиболее распространенная форма литературного языка, и в норвежской прессе бесконечно идут дебаты о том, стоит ли в принципе изучать новонорвежский в школе наряду с букмолом и вообще нужен ли Норвегии новонорвежский язык, которые в какой-то степени напоминают споры о статусе белорусского и русского языков в Беларуси. Как в Беларуси некоторые представители культурной элиты (в основном гуманитарии) принципиально пред-

почитают белорусский язык, так и в Норвегии существует своего рода «новонорвежский» фронт, тоже в основном представленный гуманитариями, прозаиками и поэтами.

Но есть тут и существенная разница. Норвежцы с большим трепетом относятся к своим диалектам (а диалектов в Норвегии чрезвычайно много) и, как правило, продолжают говорить на своем родном диалекте вне зависимости от того, в какую точку Норвегии их забросит судьба. По диалекту можно довольно точно определить, откуда человек родом, из чего проистекает повышенный интерес к происхождению собеседника: «Судя по диалекту, вы, наверное, оттуда-то и оттуда-то»? – «А вы откуда будете? Что-то я никак не разберу, такой интересный диалект»! Некоторых это раздражает, но в этом заключается и своеобразие Норвегии и норвежцев: в основной своей массе норвежцы горды своим диалектом, своим происхождением и своим родным городом и деревней, причем горды без осознания того, что они горды. Это «невидимая» национальная гордость, которой белорусы, увы, почти лишены, за немногим и очень скромным исключением. Норвежцы горды даже тем, что они – нация крестьян, гордятся своей любовью к простоте в быте и еде и своим демократизмом в широком смысле слова. Наверное, сложно себе представить белорусского премьер-министра, который бы сокрушался о том, что ему пришлось отказаться от привычки ездить на работу на велосипеде из соображений безопасности. Норвежский премьер-министр переживал по этому поводу и еще по поводу того, что ему пришлось переехать из собственного дома (довольно скромного) в казенный – тоже из соображений безопасности.

Иногда эта любовь ко всему норвежскому и простому принимает забавные формы, но в общем и целом она вызывает уважение, даже если это уважение сопровождается смехом.

Было бы интересно понять, почему две страны с такой похожей судьбой в итоге пришли к такому разному результату, ведь не вызывает никакого сомнения, что любовь ко всему белорусскому если и существует, то в весьма редуцированной форме. Она не распространяется, к примеру, на белорусские товары, белорусский дизайн, белорусскую культуру – как народную, так и современную. Белорусы всегда повернуты лицом или к России, или к «загранице», где все *a priori* лучше, чем в Беларуси. Возможно, это наследие советских времен, когда заграничные вещи обозначали статус, принадлежность к

касте избранных, приобщенность к сладкой жизни и пр. Можно также возразить, что белорусский дизайн и в самом деле не так хорош, как заграничный, но так ведь и норвежский дизайн совсем не настолько хорош, чтобы платить за него те деньги, которых он стоит!

Тем не менее любой уважающий себя норвежец считает своим долгом набить свой дом норвежскими вещами (в крайнем случае с небольшими вкраплениями шведских, финских и датских). Мясо продается лучше, если на нем написано, что оно норвежское. Немецкий гигант «Лидл» в Норвегии вынужден был сначала допустить норвежские продукты в свои супермаркеты, чтобы завлечь норвежцев, а потом и вовсе уйти с норвежского рынка, потому что норвежцы не завлекались в немецкие магазины, даже несмотря на наличие норвежского мяса и молока. Набор продуктов в норвежских супермаркетах чрезвычайно однообразен и скучен, зато норвежский покупатель может быть абсолютно спокоен, потому что он покупает норвежское, а значит – качественное, выпускаемое небольшим количеством концернов-монополистов. Даже периодические скандалы с обнаружением опасных бактерий в мясных продуктах не могут поколебать святую веру норвежцев в качество своих товаров. Соваться на норвежский рынок откуда-то из-за границы равносильно самоубийству, потому что на новые товары никто даже и не взглянет, будь они хоть в пять раз дешевле, и «Лидлу» стоило бы это знать. Норвежец лучше переплатит, чем купит нечто сомнительное в сомнительном немецком магазине. В отпуске за границей норвежец будет вздыхать о родных продуктах, о норвежском хлебе и прочих крестьянских радостях и увлеченно мазать себе бутерброды, чтобы съесть их на обед в чужом городе, оторвавшись ненадолго от осмотра достопримечательностей и не тратясь на кафе и рестораны, в которых все равно ничего хорошего нет.

В каждом норвежском доме можно найти определенный «джентльменский набор» из еды, предметов гигиены и бытовой химии, мебели и текстиля, которые без всякого сомнения укажут, что этот дом – норвежский и никакой другой. Заглянув в холодильник, интересующийся обнаружит, например, молочные продукты и соки от «Тине», мясные продукты от «Гильде» и консервы от «Стаббюре». Непривычные марки и продукты могут свидетельствовать о том, что хозяин время от времени наведывается в Швецию, чтобы, например, закупить дешевого мяса и пива, а заодно и чего-нибудь

еще. Швеция в понимании норвежца – это почти что Норвегия, и шведские продукты в общем и целом сгодятся, но только потому что они дешевле. Никаких других оправданий для покупки шведского не предусмотрено.

Если интересующийся далее направится в ванную, то там он в обязательном порядке увидит мыло «Лано» в разных вариантах – в твердом, жидком и в виде пены. Дизайн упаковки почти тот же, что и 20 лет назад, те же цвета (желтый и красный), тот же узнаваемый лэйбл, тот же запах детского мыла без особых изысков, всегда популярное произведение фабрики «Лиллеборг». Та же фабрика производит другое не менее популярное мыло под названием «зеленое мыло», которое используется для мытья паркета, деревянных обеденных столов и прочих деревянных поверхностей. У зеленого мыла весьма специфический хвойный запах, который у любого норвежца прочно ассоциируется с понятием чистоты: никакой норвежский дом нельзя считать чистым до тех пор, пока в нем не пахнет зеленым мылом. Отсюда и известная уловка нерадивых хозяев, у которых не дошли руки вымыть полы с зеленым мылом перед Рождеством: припрятать в укромном месте (например, под шкафом) блюдечко с налитым зеленым мылом, чтобы в доме витал всем известный запах и гости знали, что хозяева изо всех сил готовились к их приходу и драили свои деревянные полы не покладая рук. Нет нужды говорить, что фабрика «Лиллеборг» выпускает и другие всевозможные чистящие средства: для мытья посуды, одежды, окон, туалетов, ванных комнат и кухонь и т. д. и т. п. Другие производители представлены чрезвычайно скромно, если они представлены вообще. Попав в другую страну, норвежец теряется и не знает в принципе, что же ему выбрать и купить: во-первых, слишком много всего разного, а во-вторых, ни одного знакомого названия.

На кухне в шкафу частенько можно найти чашки, вылепленные норвежскими дизайнерами, в гостиной на видном месте наверняка приютился какой-нибудь предмет интерьера, опять же изготовленный местным дизайнером. Шерстяной норвежский плед на диване, войлочные домашние тапочки возле дивана. В некоторых домах роль украшения играют старые закаточные стеклянные банки с надписью на боку «Норвегия». Банки давно уже не производятся и поэтому особо ценны, и чем дальше, тем более они ценны. Их можно пока что купить в магазинах подержанных вещей за довольно небольшую

сумму, но есть подозрение, что очень скоро за банками начнут гоняться так же, как сейчас гоняются за норвежским дизайном 50-х годов. Если в доме есть маленькие дети, то обязательное приобретение – детский стульчик под названием «трипп-трапп», давнее запатентованное норвежское изобретение, довольно неказистое на вид и однако чрезвычайно дорогое, в связи с чем многие пытаются купить подержанные трипп-траппы с рук. Подержанные трипп-траппы уходят со свистом, несмотря на свой возраст и внешний вид: в конце концов, пошарпанный трипп-трапп можно и покрасить, главное – сам факт наличия трипп-траппа в доме.

В платяном шкафу в норвежском доме часто висит норвежский национальный костюм («бюнад»), который, вместе с украшениями, может стоить примерно столько же, сколько машина, то есть по большому счету целое состояние. Костюмы шьются в Норвегии, их вид варьируется в зависимости от местности, откуда хозяин бюнада родом, а используются они в особо торжественных случаях – на национальный день 17 мая, на крестинах собственных и чужих детей, на собственных и чужих свадьбах и пр. К костюмам продаются специальные бюнадные туфли с пряжками. Прознав, что бюнады стоят так дорого, ушлые китайцы решили помочь несчастным норвежцам и наладили свое дешевое производство. Это вызвало бурю возмущения в народе: мол, откуда им знать, как бюнад на самом деле должен выглядеть, да и вообще, если бюнад не будет пошит норвежскими пожилыми швеями – наследницами славных традиций и не будет стоить столько денег, то какой же это бюнад? Справедливости ради стоит сказать, что «поддельные» бюнады иногда покупаются для детей, однако взрослым такое не пристало, и для них лучше не иметь никакого бюнада, чем купить китайский.

В том же платяном шкафу можно, как правило, разыскать особый традиционный норвежский свитер, вязанный из шерсти с определенным сочетанием цветов и с определенным орнаментом. Свитер может быть на латунных пуговицах или застежках – тоже определенного дизайна и с определенным узором. Как и бюнады, такие свитера стоят довольно дорого и вяжутся в самой Норвегии. Форма у них самая простая, и не всем она к лицу, тем не менее считается, что нет ничего лучше такого свитера зимой, особенно если намечается прогулка в лес или в горы, да и на работу его не стыдно надеть, не говоря уж о норвежских стариках, которые в принципе не вылезают из

своих старинных свитеров, связанных еще до войны, но выглядящих примерно так же, как и современные. Такие свитера мамы любят вязать для своих маленьких детей вместе с шапочками и варежками. Для взрослых шапочки и варежки продаются там же, где и свитера, и такие вот варежки или перчатки в народном стиле можно увидеть едва ли не на каждом втором норвежце зимой.

Традиционная народная культура в том виде, в котором она до сих пор еще существует в Беларуси, давно уже исчезла в Норвегии, и то, что норвежцы демонстрируют поразительную привязанность к таким застывшим и, прямо скажем, на современном этапе довольно элитарным формам, как бюнады и свитера определенного фасона, является, возможно, желанием заполнить лакуну, доказать, что хоть народные песни уже и не поются, но народная культура до сих пор жива, пусть и в таком вот законсервированном виде. То же самое относится к традиционным норвежским рождественским блюдам. Норвежский стол сам по себе довольно прост и несет на себе отпечаток давней нехватки ресурсов, и норвежцы сами признают, что рождественская еда – далеко не самая лучшая в мире еда, тем не менее Рождество никогда не будет Рождеством без этой еды, и все это прекрасно знают. На Рождество норвежцы едят запеченные в духовке свиные или бараньи ребра, ливерные колбаски, тушеную кислую капусту с тмином и вареную картошку в виде гарнира. Ко всему этому подается крепкая настойка – акевитт. Накануне Рождества варится рисовая каша на молоке, в кастрюле с кашей прячется миндальный орешек, а для счастливца, который найдет миндаль в своей тарелке, готовится какой-нибудь маленький подарок. В предрождественские и послерождественские дни популярна особым способом приготовленная рыба – страх и ужас всех туристов, невероятная гадость под названием «лютефиск», нечто вымоченное в щелочи, студенистодрожащее и чрезвычайно вонючее. Все современные рождественские традиции когда-то имели, конечно, свой смысл и все их можно так или иначе объяснить, привязать к давним обрядам и сравнить с другими обрядами других народов, однако сейчас их смысл заключается в них самих, и они сами по себе являются целью, связующим звеном, которое объединяет народ и делает норвежцев норвежцами.

Норвежцы нежно привязаны ко всему старому, «традиционному», к прошлому, к своим корням, причем это относится как к чему-то заметному, так и к совершенным мелочам, как, например, цвет вагонов

метро. Когда в Осло пару лет назад решили наконец заменить старые поезда метро, изготовленные еще в 50-е годы, на новые и современные, многие протестовали против цвета новых вагонов: они были серые, а не красно-синие, как старые. Аргументы были все те же: мол, если убрать красно-синие вагоны, то что ж тогда останется от Осло? Когда сносили старый трамплин для прыжков на лыжах, многие вздыхали с невыразимой ностальгией: это же символ города, как же мы будем без этого трамплина, разве новый его хоть как-то заменит? Норвежцы живут в полном соответствии с пословицей «старый друг лучше новых двух»: старый дизайн лучше нового, норвежский дизайн лучше любого другого, скандинавскому дизайну отведено почетное второе место, все остальное должно довольствоваться последним местом в иерархии.

Однако всякая медаль имеет обратную сторону, и обратная сторона норвежской любви ко всему норвежскому заключается в равнодушии ко всему ненорвежскому. Давно известно, что любые крайности опасны, и Норвегия в этом смысле находится как раз в опасной близости от того, чтобы впасть в такую крайность. Впрочем, сложно сказать, какая крайность хуже: всепоглощающая ли любовь ко всему своему или полный отказ от всего своего в угоду чужому, которое в итоге вытесняет свое и оставляет за собой только пустоту – пустоту и ничего больше.

Раздзел 6

МАТЭРЫЯЛЫ III РЭСПУБЛІКАНСКАГА НАВУКОВА-МЕТАДЫЧНАГА СЕМІНАРА «ПРАБЛЕМЫ ВЫКЛАДАННЯ ФАЛЬКЛОРУ І ЭТНАЛОГІІ Ў ВНУ І ІНШЫХ НАВУЧАЛЬНЫХ УСТАНОВАХ»

Вячаслаў Калацэй

ДЗЕЙНАСЦЬ ПА ЗАХАВАННІ НЕМАТЭРЫЯЛЬНАЙ КУЛЬТУРНАЙ СПАДЧЫНЫ Ў БЕЛАРУСКІМ ДЗЯРЖАЎНЫМ УНІВЕРСІТЭЦЕ КУЛЬТУРЫ І МАСТАЦТВАЎ (БДУКМ)

У 1975 годзе, калі БДУКМ (на той час Мінскі інстытут культуры) быў заснаваны, традыцыйная культура на Беларусі існавала ў адносна добрай форме, трансліравалася і аднаўлялася адвольна, без дапамогі звонку. Таму адукацыя ў ВНУ скіроўвалася на забеспячэнне ўстаноў культуры кадрамі і не была падпарадкавана захаванню каранёвых форм традыцыйнага мастацтва. Больш увагі надавалі апрацоўкам фальклору.

У міленіум, калі акрэсліліся тэндэнцыі да страты каранёвых фальклорных жанраў, перад грамадствам паўстае пытанне аховы этнічнай культуры. Напачатку XXI ст. у свеце ўсё большую ўвагу надаюць той спадчыне, «літара» і «дух» якой перадаваліся спрадвеку вусным шляхам [1, *55*]. Нематэрыяльная культурная спадчына (НКС) шмат у чым, на думку Р. Ф. Ітса, – сінанімічная з’ява ў адносінах да таго, што даследчыкі XX ст. называлі «фальклорам» (у шырокім сэнсе гэтай дэфініцыі) [2, *68*] і «традыцыйнай культурай» этнасу.

Кіраўніцтва універсітэта аператыўна адрэагавала на змену прыярытэтаў, адкрыўшы ў 2003 г. факультэт традыцыйнай беларускай культуры і сучаснага мастацтва, шэраг новых спецыялізаый і заснаваўшы Цэнтр захавання нематэрыяльнай культурнай спадчыны (у далейшым Цэнтр). На абставінах існавання апошняга варта спыніцца падрабязна, паколькі вехі яго развіцця перакрыжоўваюцца з тэндэнцыямі этнамастацкай адукацыі ў БДУКМ, падначаленай (ці павіннай быць падначаленай) мэце захавання НКС Беларусі.

Тэорыяй і практыкай этнамастацкай адукацыі ў БДУКМ займаліся пераважна даследчыкі і педагогі, якія выкладалі на факультэце традыцыйнай беларускай культуры, супрацоўнікі аддзела традыцыйнага мастацтва УА ІПКПК, які з 2007 г. увайшоў у структуру універсітэта. Збольшага гэта былі адныя і тыя ж асобы, таму ядро суполкі захавальнікаў каранёвай культурнай спадчыны стварылася па законах самаарганізацыі. І размова далей будзе ісці менавіта пра суполку аднадумцаў, а не пра фармальныя спісы супрацоўнікаў. Асобы, пералічаныя ў табліцы, фармальна ўвайшлі ў склад супрацоўнікаў Цэнтра ўлетку 2009 г. (калі шэраг спецыялістаў аддзела традыцыйнага мастацтва ІПКПК перайшлі на працу на кафедру этналогіі) і аб'ядналіся па даручэнні рэктарата УА БДУКМ (Б. У. Святлоў, М. А. Мажэйка) для ўключэння ва Urgent Safeguarding List UNESCO абраду Калядныя Цары в. Семежава Мінскай вобласці. Распачалі ж яны сумесную дзейнасць, якую з пункту гледжання логікі і прыярытэтаў захавання НКС быў павінны ажыццяўляць Цэнтр, значна раней.

Сам Цэнтр быў створаны па дамоўленасці Рэспубліканскай камісіі па справах ЮНЭСКА (У. Г. Шчасны) і БДУКМ (Я. Д. Грыгаровіч) у 2004 г. Кіраўніцтва было ўскладзена на загадчыка кафедры этналогіі і фальклору (у 2004 г. дац. І. І. Крук), пры якой Цэнтр быў створаны на грамадскіх пачатках у адпаведнасці з загадам рэктара.

Адпаведна міжнародным і рэспубліканскім нарматывам па ахове нематэрыяльнай культурнай спадчыны, Цэнтр павінны быў праводзіць дзейнасць па трох накірунках.

• **ахоўным** (праца з носьбітамі НКС у мэтах іх падтрымкі і стымуляцыі працэсу перадачы НКС паміж пакаленнямі);

• **этнакультурна-выхаваўчым** (праца з дзецьмі і моладдзю Беларусі ў мэтах інтэгравання НКС у іх асяроддзе);

• **статыстычна-рэпрэзентатыўным** (маніторынг НКС у Беларусі, інфармаванне міжнароднай супольнасці пра вынікі).

На працягу 2004 – 2009 гг. калектыў кафедры этналогіі і фальклору (пераважна без удзелу І. І. Крука [*1] і без матэрыяльнай падтрымкі Рэспубліканскай камісіі па справах ЮНЭСКА) сумесна з супрацоўнікамі аддзела традыцыйнага мастацтва ІПКПК выпрацоўваў мадэль дзейнасці суполкі даследчыкаў і педагогаў па перайманні НКС (гэтую суполку можна лічыць Цэнтрам захавання спадчыны вуснай традыцыі па выніках яе працы) і праводзіў дзейнасць па ўсіх трох кірунках, уяўленне аб якой дае наступная табліца:

Праца па захаванні НКС з 2004 па 2009 гг.

Кірункі працы					
Ахоўная *праца з носьбітамі НКС у мэтах іх падтрымкі і стымуляцыі працэсу перадачы НКС паміж пакаленнямі*		**Этнакультурна-выхаваўчая** праца з дзецьмі і моладдзю Беларусі ў мэтах інтэгравання НКС у іх асяроддзе		**Статыстычна-рэпрэзентатыўная** маніторынг НКС у Беларусі, інфармаванне міжнароднай супольнасці пра выникі	
імпрэзы	**дата, адказныя**	**імпрэзы**	**дата, адказныя**	**імпрэзы**	**дата, адказныя**
3 комплексныя экспедыцыі на абрад «Страла» Веткаўскага раёна з мэтай яго рэвіталізацыі, 2 – на Полацкае Купалле, 2 – на «Жаніцьбу Цярэшкі»	2004 г., 2005г., 2009 г. В. В. Калацэй Т. А. Пладунова Э. В. Шчадрына Н. В. Петухова	11 Рэспубліканскіх сезонных фальклорных школ для дзяцей і моладзі (колькасць удзельнікаў – 1200 чалавек)	2004–2009 гг. В. В. Калацэй Т. А. Пладунова Н. В. Петухова В. М. Кульпін Т. Б. Варфаламеева М. А. Козенка І. В. Мазюк Т. І. Кухаронак Р. С. Гамзовіч	Збіранне матэрыялаў па НКС у 6 гісторыка-этнаграфічных рэгіёнах Беларусі	2004–2009 гг. А. І. Боганева Т. Б. Варфаламеева М. А .Козенка І. А. Смірнова І. В. Мазюк В. А. Лабачэўская Т. І. Кухаронак Р. С. Гамзовіч Т. А. Пладунова В. В. Калацэй Н. В. Петухова
5 этнаграфічных канцэртаў «Фальклор беларускай глыбінкі» з удзелам 140 носьбітаў НКС	2007–2009 гг. А. І. Боганева Т. Б. Варфаламеева М. А. Козенка І. А. Смірнова І. В. Мазюк	2 тыдні фальклорна-этнаграфічных фільмаў для моладзі Беларусі (колькасць удзельнікаў – 750 чал.)	2008–2009 гг. А. І. Боганева Т. Б. Варфаламеева М. А. Козенка І. В. Мазюк Т. І. Кухаронак Р. С. Гамзовіч	Праца ў Рэспубліканскай камісіі па ахове гісторыка-культурнай спадчыны	2006–2009 гг. Т. Б. Варфаламеева

Арганізацыя выступлення этнаграфічнага калектыва в.Ананчыцы Салігорскага раёна на фестывалі «Славянское древо» (С.-Пецярбург), які ладзілі па гранту Прэзідэнта Расіі	2009 В. В. Калацэй Т. А. Пладунова Э. В. Шчадрына В. М. Кульпін	Распрацоўка канцэпцыі, дакументацыі і адкрыццё ў УА БДУКМ інавацыйнай спецыялізацыі «Этнафона-знаўства» для захавання каранёвай спеўнай манеры носьбітаў НКС Беларусі	2004 г. В. В. Калацэй Т. А. Пладунова	Падрыхтоўка Form ICH-01 (2009) на 23 старонках, відэафільма (20 хв.) і фотаздымкаў (12) для ўключэння абраду Kalyady Tsars (Christmas Tsars) в.Семежава ў Urgent Safeguarding List які фарміруе UNESCO Intangible Heritage Section	2009г. В. В. Калацэй Т. І. Кухаронак Р. С. Гамзовіч А. Б. Сташкевіч У. Г. Шчасны А. І. Красоўская
3 (па статусе ад Рэспубліканскай да Міжнароднай) канферэнцыі «Аўтэнтычны фальклор: праблемы захавання»	2007 – 2009 гг. М. А. Бяспалая М. А. Мажэйка В. В. Калацэй Т. А. Бабіч Т. А. Пладунова В. М. Кульпін	Рэвіталізацыя абраду Купалле па матэрыялах Беларускага Падзвіння	2009 гг. Т. А. Пладунова Н. В. Петухова В. В. Калацэй		
Вынік – фарміраванне асновы сістэмы падтрымкі носьбітаў спадчыны вуснай традыцыі Беларусі з цэнтрам ва УА БДУКМ		**Вынік** – фарміраванне сістэмы этнакультурнага выхавання дзяцей і моладзі Беларусі і этнамастацкай адукацыі з цэнтрам ва УА БДУКМ		**Вынік к 2009 году** – уключэнне абрада «Цары» в.Семежава ў Urgent Safeguarding List UNESCO і магчымасць атрымаць датацыю 120 000 $ на захаванне абрада і дзейнасць Цэнтра	

Дзейнасць выкладчыкаў універсітэта па супрацоўніцтву з носьбітамі НКС, фарміраванні сістэмы этнакультурнага выхавання ў краіне відавочна выніковая і прадуктыўная, вартая развіцця не толькі якаснага, але і колькаснага. Пералічаныя вышэй асобы працавалі ў кірунку захавання НКС часам без дадатковага фінансавага заахвочвання і з'яўляліся не заўсёды фармальна прызнаваемым «целам» і «рукамі» Цэнтра. Але затое яны неаднойчы атрымлівалі станоўчую ацэнку ад фалькларыстаў з Усходняй Еўропы, Беларусі, кіраўніцтва універсітэта, Рэспубліканскай камісіі па справах ЮНЭСКА, Міністэрства культуры [4, *35*]. Высокая ацэнка дапамагала захаванню ва УА БДУКМ сістэмы этнамастацкай адукацыі у крытычныя для яе моманты: у час слаба абгрунтаванай адмены набору на спецыялізацыю «Этнафоназнаўства» (2009 г.) і спробы перапыніць набор на спецыялізацыю «Духавыя інструменты народныя» (2010 г.). Гэтыя выпадкі – сведчанне непісьменнасці адказных асоб, паколькі сёння, на думку доктара мастацтвазнаўства, прафесара, акадэміка І. Мацыеўскага, агульнавядома наступнае: «…гістарычны досвед шматлікіх культур сведчыць, што менавіта ***этнічная музыка*** і падтрымка яе традыцый спрыялі захаванню таго ці іншага народа як самастойнага сацыякультурнага суб'екта…» [3, *7*]. Таму прыярытэты ў дзейнасці прыхільнікаў этнамастацкай адукацыі ва БДУКМ былі пастаўлены абгрунтавана і тактычна выверана.

Рэвіталізацыя Купалля як дыпломны праект першага выпуску этнафоназнаўцаў пад кіраўніцтвам Т. А. Пладуновай (2009)

Дыплом за захаванне НКС, якім узнагароджана спецыялізацыя «Этнафоназнаўства» (2008)

Праз 6 год працы Цэнтра *на грамадскіх пачатках* надыйшоў час арганізаваць стымуляцыю яго працы з боку кіраўніцтва універсітэта (з ініцыятывы Міністэрства культуры) і міжнароднай супольнасці

(з сумеснай ініцыятывы Міністэрства культуры і Рэспубліканскай камісіі па справах ЮНЭСКА). Таму з лістапада 2009 г. Цэнтр, які узначаліла А. Сташкевіч, замацаваны за аддзелам інавацыйных тэхналогій у сацыякультурнай сферы УА ІПКПК, мае намер працаваць далей сістэмна і, як абяцала яго новы кіраўнік, у адпаведнасці з міжнароднымі стандартамі.

Напрыканцы артыкула варта акрэсліць пытанні і праблемы, якія могуць паўстаць перад Цэнтрам па захаванні НКС:

1. На працягу шасці гадоў ва УА БДУКМ і ІПКПК была спантанна выпрацавала *мадэль* [*2] дзейнасці па захаванні НКС, якая ўжо сёння мае ўплыў на культурную сітуацыю ў краіне, таму яна заслугоўвае навукова-метадычнага асэнсавання, развіцця і падтрымкі.

2. У 2010 г. Цэнтру захавання НКС, які афіцыйна існуе пры ІПКПК, трэба скласці інвентар НКС Беларусі для UNESCO Intangible Heritage Section, над чым ён і збіраецца працаваць, але дзейнасць па захаванні НКС не зводзіцца толькі да інвентарызацыі.

3. У адпаведнасці з уласным месцам у сістэме ВНУ культуры і мастацтваў, УА БДУКМ неабходна працягваць і пашыраць дзейнасць па:

а) далучэнні носьбітаў НКС да адукацыйных і рэкрэацыйных форм працы са студэнцкай моладдзю;

б) этнакультурным выхаванні сродкамі НКС дзяцей і моладзі для пераемнасці НКС Беларусі ў месцах яе бытавання – на вёсцы;

в) пашырэнні этнамастацкай адукацыі ў мэтах культурнай бяспекі Рэспублікі.

Заўвагі

*1. Дзве заяўкі на ўключэнне ў Urgent Safeguarding List UNESCO абрадаў, адабраных І. І. Круком і А. В. Катовіч, якія афіцыйна з’яўляліся з 2004 па 2009 гг. супрацоўнікамі Цэнтра і падтрымліваліся фінансава з фондаў UNESCO, былі адхілены UNESCO. Ахоўнай і этнакультурна-выхаваўчай дзейнасцю ў дачыненні да НКС, пералічанай ў табліцы, тагачасныя афіцыйныя супрацоўнікі Цэнтра не займаліся.

*2. Штогадовая **мадэль**: Міжнародная **канферэнцыя** «Аўтэнтычны фальклор», два **канцэрты** «Фальклор беларускай глыбінкі», дзве Рэспубліканскія сезонныя **фальклорныя школы** для дзяцей, Тыдзень фальклорна-этнаграфічных **фільмаў** для моладзі, **рэвіталізацыя** аднаго абраду сродкамі дыпломнікаў кафедры, культурна-антрапалагічная **экспедыцыя** для падрыхтоўкі рэвіталізацыі наступнага абраду.

Літаратура

1. *Дорошевич Э. К.* Миф как явление культуры // Прырода, чалавек, культура: праблемы гармоніі : матэрыялы навук. канф. (Мінск, 25–26 сак. 2003 г.). Мінск, 2003.

2. *Итс Р. Ф.* Введение в этнографию. Л., 1974.

3. *Мациевский И.* Возрождение этнической музыки и специальное образование // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29 – 30 красавіка 2009 г.) / БДУКМ ; рэдкал.: Мажэйка М.А. (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск: БДУКМ, 2009.

4. *Хвир Н.* Состояние и проблемы охраны нематериального культурного наследия Республики Беларусь // Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання : зборнік навуковых прац удзельнікаў III Міжнароднай навукова-практычнай канферэнцыі (Мінск, 29 – 30 красавіка 2009 г.) / БДУКМ ; рэдкал.: Мажэйка М. А. (адк. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2009.

Римма Ковалева

СТРАННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ СПРАВОЧНЫХ ИЗДАНИЙ В СВЕТЕ ЗАДАЧИ ИНФОРМАЦИОННОГО ОБЕСПЕЧЕНИЯ КУРСА «ФОЛЬКЛОРИСТИКА» И НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Роль энциклопедических изданий в информационном обеспечении учебной и научно-исследовательской работы хорошо известна. Сейчас, когда дисциплины гуманитарного цикла переживают время методических поисков и перемен, их значение особенно возрастает, ибо где еще, как не в тематических словарях, справочниках и энциклопедиях, студент сразу и в полном объеме найдет ответы на круг интересующих вопросов. Именно поэтому критерием ценности данного рода книг является их системность, свобода от старых и, что особенно важно, новых догм, корректная интерпретация материала, сознательный отказ от случайного и фрагментарного его прочтения и т. д. Естественно, трудно требовать от авторов статей полного единства взглядов и подходов, но опрометчиво давать им полную свободу изложения, не потрудившись согласовать позиции и понятийно-терминологический аппарат. Так, к примеру, нисколько не умаляет достоинств этнолингвистического словаря «Славянские древности» единообразие подачи материала и выдержанность терминологии в одном ключе. Скорее наоборот – именно это является сильной стороной издания, делающей его идеальным для студентов, занимающихся научно-исследовательской работой. Если же редакционная коллегия устраняется от глубокой разработки тезауруса и научного редактирования статей, в энциклопедии, как правило, по-

являются странности, которые выплывают наружу при гипертекстовом использовании издания.

Жанр данного вступления не рецензия последних справочных изданий, прямо или опосредованно связанных с фольклористикой, а всего лишь поверхностные наблюдения, касающиеся в основном двух книг, очень нужных студенту-филологу: это «Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік» (Мінск, 2008. Далее в тексте – БМ) и «Беларускі фальклор: энцыклапедыя: у 2 т.» (Мінск, 2005-2006. Далее в тексте – БФ). В силу этого в нем не будет традиционных частей относительно достоинств и недостатков данных изданий. Вместе с тем считаю своим долгом подчеркнуть, что в высшей степени ценю труд коллег, впервые в белорусской науке подготовивших столь фундаментальные справочники. Посторонний человек даже не предполагает, сколько интеллектуальных усилий и времени требует от автора даже небольшая энциклопедическая статья. И не всякий ученый способен в небольшом объеме концептуально скомпоновать материал. Я, например, не могу. И если в данном случае позволяю себе сделать определенные замечания относительно некоторых, с моей точки зрения, странностей данных книг, то исключительно в силу профессиональной необходимости. Мы, преподаватели вузов, «играем» на стороне студентов, исходим из их интересов. Давно известно, что студенты, особенно первокурсники, излишне доверчивы к печатному слову, тем более энциклопедическому. Мы просто обязаны, прежде чем что-то рекомендовать, кратко охарактеризовать издание, оценить логику структуры, научность содержания, особенности авторского подхода к освещению тем и проблем. Отмечая уникальность вышеупомянутых книг, своевременно внесенных нами в учебную программу «Фольклористика», мы акцентируем внимание студентов на некоторых аспектах, касающихся объема информации и особенностей ее подачи, которые далеко не лучшим образом отзываются в реферативных, курсовых, дипломных и магистерских работах. Можно обозначить их следующим образом: умалчивание, лакунарность, лапидарность (или, наоборот, неоправданное многословие); несогласованность и непоследовательность; тенденциозность и субъективность. Естественно, некоторые черты в определенном смысле связаны друг с другом, но для большей наглядности часть из них выделим особо.

Итак, *лакунарность*. Здесь имеется в виду, что в рассматриваемых справочниках напрочь отсутствуют некоторые статьи обобщающего

плана, хотя элементарная логика и форма издания как раз предполагает их наличие. Известно, что энциклопедия – яркий пример гипертекста с иерархией статей и системой отсылок, что дает возможность различными путями пройти не линейный, по определению, понятийно-терминологический лабиринт, складывающийся в некие цепочки. В идеале каждая из них должна быть полной, завершенной, отвечать последнему слову науки, а не только личному мнению автора, чтобы студент получил ясное представление о всем блоке. Теперь представим, что в цепочке нет определенного звена или даже ряда основных. В таком случае гипертекст начинает «хромать», прежде всего, в теоретическом плане, а смежные цепочки – ослабевать.

Лакунарность – наиболее очевидная опасность, подстерегающая разработчиков концепции издания, особенно если прецедентов такого рода книг не было, но, к сожалению, она обнаруживается поздно. К счастью, кое-что все же можно исправить при повторном издании. Приведем два показательных примера. В БФ студент не найдет статьи «Песня», а в БМ – статьи «Миф», что само по себе, согласимся, довольно странно. Песня наравне со сказкой – один из главных жанров мирового и любого национального фольклора, термин «песня» – наиболее частотный, употребляемый в разных контекстах и сочетаниях. Заслуживает более внимательного отношения и серьезного, продуманного изложения статья «Народная песня», чтобы из нее студенту было ясно, в каком смысле этот «від вакальнай музыкі» отличается «своеасаблівасцю жанравага зместу». Если отсутствует понятие песни как жанра, отсюда легко прогнозируемый разнобой в определении конкретных групп песен, которые называются то жанрами, то видами, то никак не идентифицируются, лакуны на месте *песни* календарно-обрядовой, семейно-обрядовой, необрядовой. Кстати, статьи «Абрадавая паэзія», «Пазаабрадавая паэзія» ясности не вносят в силу расплывчатости термина «поэзия». Кроме того, их цель – описательная. Дается общий обзор обозначенной поэзии, частью которой являются песни. Они добросовестно, в соответствии с эмпирической классификацией, принятой в практической фольклористике, перечисляются, при этом авторы умело избегают термина «жанр», и я их понимаю. В сложном положении оказался автор статьи «Жанры лірычныя», вынужденный опираться на функционально-этнографический принцип выделения песенных жанров, т. е. практически на все тот же эмпирический. Странное не-

желание фольклористов-филологов признать песню жанром порождает массу проблем. Музыковеды в этом смысле более последовательны. Они прекрасно понимают: если песня – тип произведения, то в силу своей типологичности она останется песней что в Европе, что в Азии, что в Африке.

Лакуна на месте статьи «Песня» не так безобидна, как может показаться на первый взгляд. Из-за этого авторы статей о песнях как бы заранее освобождаются от необходимости их категориальной оценки, получая право описывать не в соответствии с выработанным общим подходом, принятым в издании, а по своему разумению, что наблюдается сплошь и рядом. Неизбежная при этом печать *субъективизма* препятствует повышению филологической компетенции студентов, поскольку вместо системы фольклорных жанров и места в ней песни, вместо объемной парадигмы, им предлагается размытое поле общих описаний.

В университетской практике мы исходим из постулата, что с теоретической точки зрения жанр – явление наднациональное в противовес жанровым разновидностям, состав которых как раз и характеризует специфику национальной фольклорной системы. На наш взгляд, в таком случае можно спокойно согласиться с практикой идентификации песенных разновидностей на основе самых разных, обусловленных конкретными исследовательскими задачами подходов – эстетического, функционально-этнографического, социологического, тематического, парадигматического, что, несомненно, раскрепостит мысль молодых ученых, не зажатых в тиски утопической идеи отыскать «философский камень» – некий единый принцип классификации песенных произведений, но и не снимет ее с повестки дня. Как бы там ни было, но мы вправе ожидать от энциклопедии единой *модели* описания жанровых разновидностей песни в виде пересечения типологически гетерогенных свойств. К сожалению, предварительная работа по согласованию позиций оказалась явно недостаточной.

Весьма показательна статья «Жанры фальклорныя», где в очередной раз констатируется отсутствие в фольклористике единого подхода к классификации песенной лирики, чуть ли не с извинениями говорится о вынужденном использовании взаимоисключающих принципов вместо того, чтобы смело и внятно признать абсолютно нормальным такое отношение к жанровым *разновидностям*. Пора

принять это как научно-историческую и теоретическую данность, коли цель – многовекторное осмысление песенного материала. И разве тот факт, что его всякий раз можно организовывать (и организовывают) по-разному, не свидетельствует в пользу продуктивности именно многообразного, а не одномерного подхода, ибо при этом ярче, глубже, полнее раскрывается имманентные свойства изучаемого объекта?

Полагаем, что совсем не лишними были бы следующие статьи: «Фальклорная паэтыка», «Стыль фальклору», «Мастацкая сістэма фальклору», «Фалькларыстыка» (изложить в науковедческом ключе, а имеющуюся дать под названием «Гісторыя беларускай фалькларыстыкі»), «Другасныя жанры фальклору» (т. е. возникшие после принятия христианства, под прямым или косвенным влиянием христианской литературы – духовные стихи, псальмы, моральноэтические легенды и др.), «Постфальклор», «Фальклор і літаратура» (тэарэтычны аспект), «Фальклор і міфалогія» (тэарэтычны аспект), «Спецыфіка фальклорнай творчасці» и др.

Теперь о лакунах энциклопедического словаря «Беларуская міфалогія». Проверено: основная статья, которую студенты хотели бы видеть в данном издании, – «Миф». Но ее здесь нет. Избегает даже «рабочего» определения мифа автор предисловия, хотя описывает миф с современных научных позиций, что очень полезно для студенчества. Мы понимаем, авторы сознательно проигнорировали аппарат мифологической науки, имея перед собой другую цель. Они, как написано в аннотации, «упершыню далі максімальна поўную на сённяшні дзень карціну протабеларускай мадэлі свету. У кнізе знайшлося месца рэканструкцыям архаічных міфаў, павер’ям і прыкметам беларусаў-язычнікаў, іх прадпісанням, засцярогам і замовам». К сожалению, в ней не нашлось места для специальных терминов, которыми сами авторы пользуются очень широко, но о которых читатели имеют смутное представление. Огромное количество раз употребляется термин *обряд*, 115 раз – *ритуал*, но студент остается в неведении относительно их значения. Мы, например, в своей практике различаем их по принципу внешнее (выражение) – внутреннее (содержание). Заметим, что ритуальный смысл принадлежит не сознанию, а тексту, да и то не в полной мере.

Лакуна на месте *мифа* автоматически делает ненужными статьи о мифологии, мифологеме, мифологическом мышлении, аниматизме,

анимизме, фетишизме, тотемизме, антропоморфизме, магии и т. д. Мы дополнительно используем также термин *мифосфера*. Не найдет студент статей *бог*, *боги*, *основной миф*, *Мировое древо*. Остается только догадываться, чем руководствовались авторы, включив в словарь статью о фаллическом культе (слов нет, она нужна), но опустив статьи об основных языческих культах, как-то: о культе природы и о культе предков. Желательно также, чтобы студенты получили здесь сведения об *амбивалентности* и *архетипе*, коль уже эти понятия в ходу у авторов.

Можно согласиться с явным этнографическим и этнолингвистическим уклоном обоих изданий. Будем считать: чем больше фактологическая их наполняемость, тем лучше. Но на этом фоне особенно заметны фольклористические лакуны. Все найдет этнолог в БФ – *абрадавы касцюм*, *абярэгі*, *адведкі* и т. д., но студент-филолог напрасно будет надеяться на статью *аўтар фальклорны*. И если уж есть статья *кайнэ фальклорнае*, то почему обойден стороной *дыскурс фальклорны*? Последний термин как раз широко употребляется не только в филологии, закрепился он и в фольклористике.

Вторая странность изданий – *лапидарность* основополагающих статей, особенно по сравнению с излишним объемом второстепенных. Так, статья «Фальклор» состоит из шести полустрок (для сравнения: о фольклоризме – 54 полустроки), причем определение фольклора оставляет желать лучшего. Мы изо всех сил стараемся показать студентам, что любое художественное творчество – это процесс создания «второй» реальности, а не отражение «первой». Здесь же они прочитают, что фольклор «адлюстроўвае рэчаіснасць у вобразах, створаных паэтычным словам», но ничего не узнают о теоретическом осмыслении фольклора. Кстати, статья «Теория фольклора» в БФ не предусмотрена, хотя другие «теории» как раз присутствуют. Кроме того, практика показывает, что при издании энциклопедии стоит проверять и перепроверять переводы терминов. Например, буквальный перевод английского слова folklore – народное предание, т. е. скорее *народная традиция*, а у нас по-прежнему фигурирует *народное знание*, *народная мудрость*. Отсылка к статье «Народная паэтычная творчасць» если что-то и проясняет, то только не само понятие, а всего лишь состав белорусского фольклора, его повествовательных жанров, календарно-обрядовой, семейно-обрядовой, внеобрядовой *поэзии*, которая в данном случае позиционируется исключительно через песни.

Очень краткой оказалась статья «Вывучэнне фальклору», выполняющая исключительно отсылочную функцию. В соответствующем месте студент хотел бы получить более полную информацию о методах и принципах изучения фольклора, но он ее там не обнаружит. Кроме того, в БФ вообще не предусмотрено основательной статьи о методологии и методике изучения фольклора на современном этапе.

Нечеткость изложения, непоследовательность суждений, несогласованность постулатов – еще один «букет» наших изданий. Естественно, всякая нормальная энциклопедия нацеливается на учет свершившегося в науке притока новых идей, связанных с концепциями отечественных и зарубежных авторов.

Обновление методологических подходов всегда связано с расширением понятийно-терминологического аппарата. Правда, в дальнейшем не все термины получают однозначное истолкование, часть из них приобретает расширительное значение и, бывает, настолько далеко отходит от первоисточника, что семантически сливается с уже известными. И тогда становится непонятно само их существование. Особенно не повезло в фольклористике таким понятиям, как *архетип*, *амбивалентность*, *карнавал*, *карнавализация*, *мифологема*. Их употребляют кто во что горазд, нимало не заботясь о смысле. И начинают гулять по страницам вроде бы солидных изданий архетипы дуба, солнца, гадюки – далее, если следовать логике, надо процитировать весь словарь существительных. А что делать студенту? Правильно, обратиться к энциклопедии, которая покажет состояние вопроса и хоть как-то прояснит проблему. Напрасно. По данным вопросам мы скорее отошлем студента к изданию «Всемирная энциклопедия. Философия», чем к БФ, в статьях которого по вышеупомянутым терминам нет четкой авторской позиции, страдает ясность изложения, все предельно запутано.

Ставя себя на место студента, я вынуждена признать, что почти ничего не поняла бы в статье «Амбівалентнасць». Если довериться автору, то придется согласиться, что существует «амбівалентны сэнс чарадзейных казак з гратэскавымі зачынамі», амбивалентность образов, присущая им в том смысле, что образ является носителем противоположных черт. Например, царевна-лягушка – «спалучэнне мізэрнага, цялеснага нізу і духоўнага ўзвышэння», хотя низ, т. е. то, что ниже талии, в сказке как раз не акцентируется. Если в начале статьи автор дает общепринятое в современной науке определение

амбивалентности как двойственного отношения субъекта к объекту, «калі адзін і той самы аб'ект выклікае процілеглыя пачуцці і ацэнкі», то далее он благополучно забывает о сказанном и не удосуживается, хотя бы для не слишком образованного первокурсника, обозначить, кому принадлежат противоположные импульсы, чувства, установки, направленные на один и тот же объект, – фольклорному автору или персонажу. Приведенные примеры и их истолкование не помогают студенту понять суть проблемы. Что касается фольклорного автора, то как раз ему-то хорошо известно, кто такая лягушка и какова судьба дурака, а вот сказочные персонажи до поры до времени пребывают в заблуждении относительно сущности героев. Но воспринимают вполне однозначно! Всегда! Так, невестки переходят от однозначно насмешливого отношения к лягушке к ненависти, Иван-царевич – от жалости к восхищению и любви. Только причем здесь амбивалентность? Не отвечает понятию «амбивалентность» и реальности сказки мысль автора про «пераўтварэнне нізкага ў высокае, брыдкага ў прыгожае, прымітыўна-цялеснага ў дасканала духоўнае», поскольку лягушка просто-напросто предстает в своем истинном облике, а совершенную духовность она являла и будучи квакушкой.

Если студент станет на точку зрения автора, что амбивалентность – любая неоднозначность, то неизбежно придет к выводу об отсутствии амбивалентности исключительно в эпоху классицизма и далее, вслед за автором, признает в лице святых Петра, Николы, Юрия, Ильи, Параскевы Пятницы полноправных трикстеров.

Я заранее сочувствую студенту, который попробует уяснить, что значит «архетип». Он так и не поймет, то ли это «першавобразы, створаныя калектыўнай фантазіяй», то ли «максімальна абагуленыя схемы». Если это первообразы, причем общечеловеческие, наднациональные, то почему бы не перечислить их? Ведь дали же условные названия архетипам, проанализировав их, К. Г. Юнг и его последователи, например Дж. Хиллман.

Согласившись с автором, мы посчитаем архетипами все маломальски обобщенные образы, символы, т. е. не будем различать собственно архетипы и образы, возникшие на основе архетипа. Встает вопрос: на основе какого именно архетипа? Ответа на него студент в статье не получит. И на кого он должен рассчитывать, если даже классические работы по теории архетипа в литературе после статьи не указаны?

Еще больше вопросов вызывают статьи «Карнавал», «Карнавалізацыя». Для наивных исследователей и еще более наивных студентов карнавал – это ряжение, переодевание, поэтому они спокойно относят истоки карнавала к палеолитической эпохе, оставившей после себя в изобразительном пещерном искусстве странные фигуры каких-то полулюдей, полуживотных, т. е. как бы архаичных ряженых. Так и хочется сказать: читайте, господа, М. М. Бахтина, связывающего карнавал с западноевропейской народно-фольклорной традицией средневековья, рассматривал в русле народной смеховой культуры как антипод официальной, серьезной, высокой культуры, правила и установки которой выворачивались карнавалом наизнанку. Правда, и М. М. Бахтин не всегда был строго последователен в этом вопросе, что отмечалось учеными не один раз.

При наличии в энциклопедических статьях ряда безусловно правильных общих положений во всем, что касается белорусского фольклора, автор настолько запутывает «пользователя», что вряд ли в голове студента появится целостное представление об обозначенных понятиях. Во-первых, он не поймет, что это за «сінкрэтычная форма камічнага»; во-вторых, будет считать карнавалом все «тэатралізаваныя святочныя гульні», которые на протяжении столетий как раз и были для народа единственной, т. е. официальной, культурой; в-третьих, в паре карнавал – народная смеховая культура масштабным, всепокрывающим явлением станет для него именно карнавализация, хотя соседство серьезных и смеховых культов, как писал сам М. М. Бахтин, существовало задолго до средневековья и продолжало, добавим, свои традиции в восточнославянской фольклорно-праздничной культуре вне какой бы то ни было связи с карнавальной культурой, на основе привычной народно-смеховой традиции. Разумеется, можно говорить о типологическом схождении форм, но, что касается истоков комического, гротескного в белорусском фольклоре, здесь должна быть проявлена историческая взвешенность и эстетическая последовательность. Смешение языческо-фольклорно-мифологических элементов с христианской символикой, собственно, и дает образ карнавала, абсолютно не характерного для чисто языческой культуры, тем более палеолитической. Да, человек карнавала – маска, но в язычестве маска, по О. М. Фрейденберг, – лицо покойника. Следовательно, внешнее подобие еще не означает генетического родства, общей функциональности и внутреннего единства явлений.

Разумеется, важнейшая, но не единственная функция энциклопедии – информативная. В идеале она должна сочетаться с задачей системного представления основ фольклористики, что достигается в том числе через внутренние связи между статьями. Если автор, например, пишет, что «спецыфічна карнавальная эстэтыка ў сюжэтах, зачынах і канцоўках чарадзейных казак», то студент, естественно, должен обратиться к статье «чарадзейныя казкі», но никакого упоминания о карнавальной эстетике этих произведений он там не найдет.

Да, конечно, энциклопедия должна соответствовать своему времени и даже быть обращена вперед, но только не за счет странных семантических сдвигов в толковании новых терминов или их сверхрасширительного разумения. «Вчитывать» в бахтинскую концепцию карнавализации фольклорные примеры, относящиеся к абсолютно другому слою культуры, – значит вводить в заблуждение студентов, которые пока не имеют адекватного представления ни о М. М. Бахтине, ни тем более – на первом курсе – о Рабле и вряд ли могут похвалиться, что им ведома история и сущность небылицы. А ведь именно на небыличные зачины сказок ссылается автор для доказательства присутствия карнавальной составляющей в белорусском фольклоре, что, на мой взгляд, более чем сомнительно. Подобный релятивизм, когда явление насильственно лишается своей исторической определенности и расширяется чуть ли не на всю историю человеческой культуры от палеолита до наших дней, не соответствует реальности.

С легкой руки фольклористов и этнологов-эпигонов М. М. Бахтина карнавал вообще стал преподноситься как нечто якобы изначально присущее культуре. Конечно, логично видеть прообраз средневекового карнавала в римских вакханалиях и сатурналиях, говорить о «карнавале до карнавала», но зачем же ставить знак равенства между народной культурой, единственной для отдельного поселения, а потому и официальной, и городским карнавалом – реакцией на официальную, общепринятую культуру? В карнавальное действо вовлекается масса горожан, что совершенно невозможно в деревне, где, например, новогодние обряды с участием ряженых имели локальный характер: семья в доме ожидала прихода славильщиков. Да и в городе они не были площадным действом. Карнавал как целостная идеология западноевропейского города был зафиксирован не ранее конца XIII в., о его бытовании в Восточной Европе вообще нет сведений.

Потехи Петра I к местной смеховой культуре не имеют отношения. И даже широкая Масленица, потрясавшая иностранцев разгулом и разнузданностью, генетически находится в русле традиционных обрядов плодородия с их смеховыми культами, а не карнавала.

В каком-то смысле субъективность не только неизбежна, она необходима, чтобы издание имело свое лицо. Естественно, что энциклопедические статьи будут отличаться друг от друга по научному уровню, тенденциозности или ее отсутствии, но, когда тенденциозность носит тотальный характер и, кроме того, дополняется фигурой *умолчания*, над этим стоит задуматься. Так, в двухтомной энциклопедии «Мифы народов мира» поражало, с какой изощренностью авторы «вписывали» в «основной славянский миф» едва ли не всю мифологию, вплоть до мельчайших образов и деталей, основываясь, в том числе, на бинарной оппозиции верх (Громовержец и все с ним связанное) – низ (его змееподобный противник, Велес, черт). Точно так же поражает, с какой уверенностью «вычитывается» космологическая семантика и символика предметов там, где ее нет и не было, в наших изданиях, причем приводимые примеры зачастую не подтверждают посыл автора или даже противоречат ему. Уже принято, что символическим выражением мифологической модели мира служит *Мировое древо*, *Мировая гора*, но отсюда не следует, что любое фольклорное дерево, особенно если на нем обозначена птица, или гора коррелируют с Мировыми объектами.

Превращать плодотворную научную идею или новую методологию в догму опасно для нормального развития фольклористики и мифологии. Какой-то застывшей мертвечиной веет от контекстуально неуместного жонглирования оппозицией свой–чужой, особенно когда авторы не замечают, что в приведенных ими материалах «свое» содержит элементы «чужого», а «чужой» не столь уж категорично является чужим и враждебным человеку, как это представляется.

С точки зрения вузовского преподавания очень полезной для студента была бы статья «Фальклорная карціна свету», представленная как жанрово-гетерогенная. При всей опоре фольклора на мифологическую модель мира она для него далеко не единственная, далеко не всегда вертикальная или трехчастная. Понятие «картина мира» дает студенту возможность уяснить жанровую специфику фольклора через диалектику заложенных в каждом жанре систем – системы ценностей, системы представлений, системы верований, касающих-

ся человека и природы, естественного и сверхъестественного, пространства и времени, социума и семьи, труда и праздника, мужчины и женщины, детства и старости. Эти системы задавались средой, в которой жил и творил *человек фольклорный*, закрепляясь эстетически, на уровне образного автоматизма. Согласившись с тем, что фольклорная культура в целом и фольклорные жанры прямо или опосредованно связаны с определенной картиной мира, мы избавимся как от излишней архаизации национального фольклора (особого обсуждения требует вопрос правомерности навязывать анималистическим образам тотемистическую семантику), его модернизации (в духе, например, бахтинской концепции карнавала), принудительной философизации образов, мотивов, сюжетов (не свойственных им генетически), так и от дурной схематизации, неумелого использования леви-стросовской концепции бинарных оппозиций.

Судя по состоянию белорусской науки – мифологии, этнологии, фольклористики, выражением которого являются рассматриваемые книги, она сейчас в разной мере переживает ряд «детских» болезней – этнолингвизма, бахтинизма, структурализма, реанимирования мифологии XIX в., увлечения «кабинетной» мифологией, как ее называли Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров, предостерегавшие, вслед за Л. Нидерле, от доверчивого отношения к ее творениям. Последние два случая, как правило, сопровождаются фигурой умолчания. Авторы статей далеко не всегда указывают источники своих толкований, которые студенты, конечно же, принимают за чистую монету, не подозревая, что от них отказались еще в XIX в. Стоило бы всякий раз, когда это необходимо, отмечать *гипотетический* характер некоторых концепций или откровенную фальсификацию фактов. Нам понятен патриотизм Древлянского (П. Шпилевского), о. Л. Горошко, П. Хмары и других ревнителей славянской мифологии, поставивших целью доказать, что она не беднее, чем у соседей. Отдавая им должное, все же следует делать пометку, что перед нами *реконструкция*, а не реальность традиционной культуры. Сейчас считается почти аксиомой существование у белорусов богини Лады. А между тем, согласно А. Брюкнеру, Лада (Марс) является созданием Я. Длугоша. В глоссах к одному старочешскому памятнику Лада подается как соответствие Венере. Вряд ли является случайностью отсутствие Лады, Ляли, Лёли, Тёти, Житеня, Зюзи и т. д. в солидных российских изданиях «Славянская мифология» (1995), «Славянские древности»

(1995-2009). Видимо, ни в одной белорусской календарно-обрядовой песне нет имени Ярила, зато широко представлены Юр, Юр'я, Юрай, Юрыла. Но в справочниках и пособиях, основываясь на сомнительном описании праздника Ярилы у П. Древлянского, авторы игнорируют очевидное и распространяют культ *Ярилы* у русских (тоже, кстати, сомнительный) на белорусов. Не может не беспокоить, что сейчас П. Шпилевский и другие мифоконструктивисты пользуются полным доверием у студентов. Остается только надеяться, что в будущем статьи, посвященные персоналиям, соответствующим образом откорректируются, наследие ученых получит трезвую оценку, из справочных изданий исчезнут или получат пометы «гипот.», «реконстр.» выдуманные ими персонажи. Давно пора завершить «роман» с «кабинетной» мифологией и повернуться лицом к белорусскому фольклору – полноценному, надежному, богатому источнику для реконструкции национальной мифосферы.

Людмила Скибицкая

СТРУКТУРА ПРАКТИЧЕСКОГО ЗАНЯТИЯ ПО ДИСЦИПЛИНЕ «ФОЛЬКЛОРИСТИКА»

Учебным планом и типовой программой по дисциплине «Фольклористика» предусмотрено 20 часов на проведение практических занятий. В преподавании дисциплины студентам специальности «Русская филология» Общеобразовательный стандарт Республики Беларусь рекомендует ориентироваться на систему жанров русского фольклора. Однако исторически и культурно детерминированные связи устной народной словесности, мифологии и литературы мотивируют включение в структуру практических занятий по фольклористике вопросов, в которых эти связи получили разные формы воплощения – как художественного, так и научного характера. Задачей каждого занятия должно стать формирование у студентов представления о сложном взаимодействии дисциплин «Фольклористика», «Славянская мифология», «Введение в литературоведение». Насущной является и задача перевода полученной информации в личностные знания, формирования умений, которые необходимы в профессиональной деятельности будущего филолога.

Формат практических занятий – от традиционной коллективной беседы до презентации подготовленных проектов (рефератов, докла-

дов) – предполагает интенсивную самостоятельную работу студентов, которая осуществляется в формах групповой, парной, индивидуальной деятельности.

Как правило, тематика практического занятия не дублирует лекционную, если и есть пересечение, то в углубляющем, конкретизирующем аспектах. Например, после лекционной темы «Жанры устной народной прозы», на которую отведено четыре часа, уместно проведение двух практических занятий: первое из них посвящено фольклористическому анализу модели волшебной сказки с выявлением в ней мифологических напластований – так реализуется принцип углубленного изучения явления; второе расширяет связи устной прозы с художественным повествованием. При этом в обоих случаях должно быть обеспечено целостное рассмотрение текста.

Существенным элементом практического занятия по дисциплине является «звучащая речь»: как правило, это существующий на кафедре фонд аудио- и видеозаписей. Материалы подобного характера могут быть использованы на семинарских занятиях в презентационных целях. Уместно, на наш взгляд, предлагать студентам задания записывать фольклорные тексты и в течение учебного семестра, готовя их, таким образом, к предстоящей фольклористической работе на летней практике.

Темы практических занятий распределяются по принципу усложнения изучаемого материала. В системе занятий выделяются четыре основных вида, которые мотивируются задачами формирования определенных умений и навыков.

1. Первый вид связан с актуализацией навыков самостоятельной работы студентов с учебно-методическими и научно-исследовательскими источниками. Например, при подготовке к занятию «Трудовые песни, заговоры и заклинания» студентам рекомендуется написать сообщение на тему «Заговоры и мифы: сходство и различие». Для этого им необходимо обратиться к энциклопедии «Мифы народов мира» и изучить соответствующую статью, соотнести ее содержание с содержанием глав учебника и рекомендуемой научной литературы. Как правило, подобные задания адресуются группе студентов, уже проявивших определенные исследовательские способности. Состав такой группы определяется либо по итогам первого семестра, либо формируется в течение лекционного курса. Остальные студенты выступают в качестве оппонентов, а за-

тем вся студенческая аудитория участвует в коллективной беседе по проблемному полю занятия.

2. Второй вид практических занятий посвящен выработке умений фольклористического анализа (например, «Былина как эпос классического типа»). В структуре такого занятия предметом изучения выступает одно жанровое явление – былина, волшебная сказка, историческая песня и др. Студентам предлагаются задания, которые включат изучаемый жанр в контекст русских и славянских фольклорных текстов: «Подготовить сообщение «Жанры былины, героической сказки, думы: поэтика героического»; «Мифологические образы в былинах» и др.

3. Объект изучения на занятиях третьего вида – связи фольклора и литературы в структуре художественного текста; соответственно задачей является выработка умения синтезировать навыки литературоведческого и фольклористического анализа. Как показывает опыт, студентам достаточно сложно соединять принципы фольклорной и литературной поэтики в пределах одного текста, поэтому занятия третьего вида проводятся к концу изучения дисциплины. В нашей практике мы используем для работы на таких практических занятиях книгу сказов

П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка» и комедию А. Н. Островского «Снегурочка».

4. Заключающим этапом практической работы является четырехчасовое семинарское занятие, которое подводит итоги изучению курса в целом, демонстрирует приобретенные исследовательские умения и навыки студентов. К семинарскому занятию студенты распределяются по исследовательским группам (парам), презентирует результаты работы один студент, а остальные члены группы участвуют в обсуждении. Темы выступлений на семинарском занятии определяются вместе со студентами, с учетом их интересов и задач дисциплины. Примерная тематика может быть следующей: «Этапы становления русской фольклористики», «Современные методы изучения фольклора», «Сборник сказок А. Н. Афанасьева и его роль в истории фольклористики», «Типологические явления в жанровом составе славянского фольклора», «Проблема «фольклор и мифология» в современной фольклористике», «Фольклор и литература: аспекты взаимосвязи и взаимодействия» и др. Тематика может уточняться в соответствии со спецификой учебного процесса в данной студенческой аудитории.

Эффективной формой практического занятия (мы апробировали ее в прошлом учебном году) является проведение учебно-практического семинара между студентами первого и старших курсов. Группа студентов-старшекурсников, как и первокурсники, готовит выступления, доклады, но в основном ее функции состоят в создании дискуссионного поля занятия. Полученный ими багаж знаний по дисциплине позволяет достаточно свободно ориентироваться в общих и частных вопросах фольклористики, с тем чтобы обсуждение после выступлений первокурсников было конструктивным.

В ходе преподавания дисциплины выработалась достаточно устойчивая структура практического занятия, представленная следующими блоками: «Ключевые слова и понятия», «Задания», «Вопросы для обсуждения», «Литература для подготовки», «Тестовые задания к теме».

Блок «Ключевые слова и понятия» согласуется с таким же блоком в лекционном курсе с тем отличием, что студенты к практическому занятию заполняют его самостоятельно. Подобная работа позволяет развить умение анализировать и синтезировать знания по изучаемой проблеме. Кроме того, ключевые слова и понятия совокупно формируют фольклористические словари, которые поэтапно сдаются на проверку, а на последнем занятии выставляется общий балл.

Следующий блок содержит задания индивидуального и группового характера, выполняет экспозиционную, углубляющую, итоговую функции. К примеру, в теме «Трудовые песни, заговоры и заклинания» индивидуальное задание «Подготовить сообщение «Заговорный текст: структура, образная система, символика» подытоживает беседу по проблемам названных жанров, в то время как задание «Подготовить сообщение «Заговоры и мифы: сходство и различие» выполняет экспозиционную функцию. В таком расположении в проблемное поле уместно включить вопросы теоретического характера («Бытовой обрядовый фольклор в эволюции устной народной словесности»), а также сосредоточить внимание основной группы студентов на анализе образной системы других обрядово-бытовых жанров.

Кроме названных, используются также следующие виды заданий: «Сочинить сказку, учитывая особенности структуры, механизмы сюжетного развития, систему мотивов, традиционные сказочные формулы», «Составить картотеку сказочных персонажей, соединить их мифологическую и сказочную характеристики» (к теме «Волшебная

сказка»); «Аннотировать книгу Э. В. Померанцевой "Русская устная проза"», «Написать реферат об изучении устной народной прозы в русской фольклористике» (к теме «Жанры устной народной прозы в художественном мире сказов П. П. Бажова»); «Записать тексты лирических песен», «Составить библиографию по проблемам изучения лирической песни» (к теме «Народная лирическая песня») и т. д. Эти задания могут быть включены в проблемное поле занятия или проверены отдельно. Для этого в контрольном листе успеваемости выделяются рубрики «Индивидуальные задания», «Творческие задания».

Блок «Вопросы для обсуждения», составляющий центральную часть занятия, формируется в связи со спецификой темы, которая мотивирует и способы контроля. Так, в теме «Жанры устной народной прозы в художественном мире сказов П. П. Бажова» знания студентов по вопросу «Несказочная проза, ее жанровый состав, связь с мифологией» проверяются при помощи тестов: в чем состоит специфика несказочной прозы? как соотносятся понятия «бывальщина» и «сказ»? на какие виды делятся предания? что означает понятие «народная этимология»? какие стилевые черты отличают легендарное повествование? и т. д. Тесты являются эффективной формой проверки, которая позволяет охватить всю студенческую аудиторию и устранить по ходу возможные недочеты в представлении об изучаемом явлении. Для проверки знаний по вопросу «Изучение несказочной прозы» используются реферирование и аннотирование. Вопрос адресован всей студенческой аудитории (в плане ознакомления), но готовят реферат и аннотацию два студента (по каждому виду работ), что позволяет внести корректирующие замечания. Оценивает выступающих остальная группа, которая предлагает оценку и мотивирует ее.

Два указанных выше вопроса «готовят почву» для коллективной беседы по проблеме «Опыт творческого освоения жанров несказочной прозы в индивидуальном художественном восприятии». Предметом изучения является книга сказов П. П. Бажова «Малахитовая шкатулка» и тексты произведений устной народной прозы.

«Вопросы для обсуждения» формулируются с учетом требований литературоведческого и фольклористического типов анализа. Так, студенты должны изучить историю создания книги П. П. Бажова, осмыслить эстетические поиски писателя, нравственный потенциал произведений сборника. Остальные вопросы имеют типологический характер, например: «Герои сказов П. П. Бажова и фольклорные пер-

сонажи сказок, быличек, бывальщин и преданий», «Сюжет и композиция произведений П. П. Бажова и произведений несказочной прозы» и т. д.

Блок «Тесты и тестовые задания к теме», как правило, завершает занятие, однако, как и в приведенном выше примере, может актуализироваться в его начале.

По итогам практических занятий формируется комплексная оценка успеваемости студента, в которой существенны следующие позиции: «Устный ответ», «Индивидуальные задания», «Тестовые задания», «Творческие задания», «Презентация реферата», «Словарь ключевых слов и понятий».

Подобные формы работы на практическом занятии и его структура, на наш взгляд, позволяют выстроить конструктивное поле сотрудничества «преподаватель – студент» и эффективно реализовать учебные, развивающие и воспитательные задачи.

Валянціна Новак,
Алена Кастрыца,
Алена Палуян

ПРА МЕТАДЫЧНАЕ ЗАБЕСПЯЧЭННЕ ВУЧЭБНАЙ ПРАКТЫКІ ПА ФАЛЬКЛОРУ Ў ГДУ ІМЯ Ф. СКАРЫНЫ

У апошнія гады ў сістэме адукацыі вышэйшай школы надзвычай папулярны інавацыйныя метады, прыёмы і сродкі навучання, выкарыстанне якіх садзейнічае інтэлектуальнаму развіццю маладых людзей, здольных да нестандартнага, творчага асэнсавання праблемы, самастойных у прыняцці рашэння. Паступовы адыход ад традыцыйнага шляху трансляцыі інфармацыі выкладчыкам, фарміраванне ў студэнтаў умення вучыцца самастойна, актывізацыя іх творчага і разумовага патэнцыялу, асобасная ўключанасць у працэс навучання, гатоўнасць да ўспрымання новага, ініцыятыўнасць, крэатыўнасць – рысы, якія характарызуюць сучасны адукацыйны працэс у вышэйшых навучальных установах.

Фальклорная практыка як важная форма самастойнай работы студэнтаў з’яўляецца абавязковым этапам пры вывучэнні курса «Фалькларыстыка» на філалагічных факультэтах ВНУ рэспублікі. Як правіла, яна праводзіцца пасля таго, як студэнты авалодалі тэарэтычным курсам і замацавалі набытыя веды на практычных занятках.

Арганізацыя фальклорна-краязнаўчай практыкі павінна забяспечыць рэалізацыю шэрага задач, якія звязаны з вучэбным, навуковым, ідэйна-выхаваўчым кірункамі сучаснага адукацыйнага працэсу вышэйшай школы.

Першапачатковыя веды па зборы і фіксацыі фальклорна-краязнаўчых матэрыялаў, вывучэнні фальклорнай традыцыі ў палявых умовах, па методыцы запісу, сістэматызацыі і камеральнай апрацоўцы звестак студэнты атрымліваюць непасрэдна падчас выканання індывідуальнай работы пры падрыхтоўцы да практычных заняткаў па той ці іншай тэме. На лекцыйных і практычных занятках яны знаёмяцца з разнастайнымі метадамі і прыёмамі работы ў палявых умовах: апытванне, анкетаванне, назіранне, фіксацыя матэрыялаў пры дапамозе сучасных тэхнічных сродкаў і інш. Не заўсёды студэнты могуць абапірацца на тыя гатовыя ўзоры прадстаўленых у практычных дапаможніках ілюстрацыйных матэрыялаў, бо іншы раз у працэсе выканання індывідуальных заданняў па фальклорна-краязнаўчай практыцы ўзнікаюць сітуацыі, якія патрабуюць умення самавызначацца ў нестандартных абставінах. Таму так важна, каб, акрамя тэарэтычнай вучэбнай падрыхтоўкі ў групах, выкладчык, з мэтай павышэння эфектыўнасці студэнцкіх палявых даследаванняў, праводзіў таксама сур'ёзную індывідуальную работу, пры гэтым варта ўлічваць і рэгіянальны аспект.

Ва УА «Гомельскі дзяржаўны універсітэт імя Францыска Скарыны» на кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі для збору, фіксацыі і даследавання фальклорнай спадчыны распрацавана праграма фальклорнай практыкі і выдадзены наступныя практычныя дапаможнікі: «Фальклорная практыка: практычны дапаможнік па раздзелу “Каляндарная абраднасць; “Фальклорная практыка: практычны дапаможнік па раздзелу “Прыкметы і павер'і сямейнай абраднасці”»; «Фальклорная практыка: практычны дапаможнік па раздзелу “Народная міфалогія беларусаў»; «Фальклорная практыка: практычны дапаможнік па раздзелу “Каляндарныя прыкметы і павер'і”».

З мэтай актывізаваць творчае мысленне студэнтаў і актуалізаваць працэс атрымання ведаў выкарыстоўваецца такі від дзейнасці, як стварэнне мультымедыйных прэзентацый у якасці творчых справаздач па выніках летняй фальклорна-краязнаўчай практыкі. Праграму, у якой выконваюцца падобныя прэзентацыі (Windows Movie Maker,

Microsoft Power Point), студэнты выбіраюць самі ў залежнасці ад матэрыялаў (фотаздымкі, аўдыё- і відэазапісы), набытых падчас палявой экспедыцыі, і ступені валодання камп'ютэрам. Публічнае прадстаўленне прэзентацый (афішыраванне) адбываецца на студэнцкай канферэнцыі, дзе прысутнічаюць не толькі студэнты – удзельнікі экспедыцыі, але і першакурснікі, якім яшчэ толькі давядзецца вывучаць такія дысцыпліны, як «Фальклярыстыка» і «Славянская міфалогія» ў другім семестры. Гэта вельмі важна як для першай групы навучэнцаў (набываюцца пэўныя навуковыя веды, арганізуецца матывацыйная дзейнасць студэнтаў па выкарыстанню камп'ютэрнай тэхнікі ў прафесійнай дзейнасці, ствараецца аснова для выхавання эмацыянальна-каштоўнасных адносінаў да культуры свайго народа і абмену гэтымі каштоўнасцямі), так і для другой (актывізуецца пазнавальная дзейнасць, адбываецца арыентацыя студэнтаў на творчы падыход да навучання).

Бясспрэчнымі станоўчымі якасцямі названага віду дзейнасці з'яўляюцца наступныя: захаванне прынцыпу свабоднага выбару (студэнты самі выбіраюць, у складзе якой групы працаваць, а таксама вызначаюць шляхі, крыніцы і форму прадстаўлення матэрыялу), арыентацыя на індывідуалізацыю вучэбнага працэсу, пошук інфармацыі, якой не хапае, і выкарыстанне яе для рашэння ўзнікаючых праблем, павелічэнне хуткасці і якасці засваення вучэбнага маэрыялу, практычная накіраванасць, пашырэнне спектра вучэбнай работы студэнтаў, павышэнне цікавасці (ад яе залежаць поспехі студэнтаў у вучэбнай дзейнасці) да вывучэння традыцыйнай духоўнай спадчыны беларусаў, павышэнне якасці адукацыі.

Фальклор – гэта жывая культура, якую неабходна падтрымліваць, надаваць новыя імпульсы яе існаванню. Важна захаваць пераемнасць паміж традыцыйнай культурай і сучасным культурным працэсам ва ўсіх яго праявах, разнавіднасцях і формах. У адваротным выпадку для традыцыйнай культуры рэальнай становіцца пагроза паступовага затухання, а для сучасных відаў мастацтва адрыў ад каранёў можа стаць прычынай страты глыбіні і мнагамернасці вынікаў розных форм творчасці. Таму сабраны студэнтамі падчас практыкі матэрыял можа быць выкарыстаны для трансляцыі ўзораў і каштоўнасцей фальклору ў мастацкай самадзейнасці і прафесійнай творчасці, іх папулярызацыі і прапаганды.

Вольга Корсак

САЦЫЯФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫ ДЫСКУРС ВУЧЭБНАЙ ПРАКТЫКІ: ВАРАЖБА, ПРЫКМЕТЫ, ПРАДПІСАННІ І ЗАБАРОНЫ, РАСПАЎСЮДЖАНЫЯ Ў СТУДЭНЦКІМ АСЯРОДДЗІ

Адной з задач фальклорнай практыкі студэнтаў з'яўляецца, на наш погляд, выяўленне мадыфікаваных форм фальклору. Збіранне і вывучэнне гэтых мадыфікацый мае свае асаблівасці і свае патрабаванні, якія характарызуюць метады пазнання сучаснасці праз вусную творчасць асобных сацыяльных груп. Сацыяфалькларыстычны дыскурс практыкі раскрывае як глыбінныя структуры фальклорнага працэсу, калі новае палягае зверху старых сэнсаў, так і статычнае ў постфальклорных з'явах, якія належаць сённяшняму часу. Праілюструем дадзеныя тэзісы на матэрыяле студэнцкага фальклору, звязанага з сесіяй, залікамі, іспытамі, падрыхтоўкай да іх і стэрэатыпамі паводзінаў, спрыяльных, як лічыцца, для вынікаў.

Спрадвеку чалавек імкнуўся даведацца пра сваю будучыню, свой далейшы лёс. Паколькі сапраўднае прагназіраванне, заснаванае на рэальных сувязях рэчаў і падзей у старажытныя часы было немагчымым, для яго ажыццяўлення прыцягваліся абумоўленыя міфалагічнымі ўяўленнямі і вераваннямі некаторыя формы мысліцельнай дзейнасці і паводзінаў.

Вядома, што ірацыянальная сфера чалавека актуалізуецца пры перажыванні стрэсавых сітуацый. Экзаменацыйная сесія, безумоўна, выклікае ў студэнтаў стан трывогі, напружання, якога яны імкнуцца пазбавіцца шляхам звароту да архаічных традыцый. Менавіта таму ў гэтай сацыяльнай групе скλаліся своеасаблівыя праявы такіх старажытных фальклорных форм, як варажба, прыкметы, прадпісанні і забароны, якія дагэтуль амаль не разглядаліся ў навуковай літаратуры.

З мэтай выяўлення названых феноменаў, што бытуюць у студэнцкім асяродку, было апытана больш за 100 студэнтаў БДПУ, а таксама выпускнікоў іншых ВНУ г. Мінска. Усе тэксты, што прыводзяцца ніжэй, з'яўляюцца ўласнымі запісамі аўтара.

Раней пры вывучэнні студэнцкіх абярэгаў і замоў намі была распрацавана сістэма падзелу тэкстаў, якая паказала сваю прыдатнасць для даследавання іншых фальклорных з'яў. Паводле атрыманай інфармацыі, студэнцкая актыўнасць, якая складае прадмет нашага

даследавання, ажыццяўляецца ў пэўных прасторава-часавых каардынатах: напярэдадні іспыту ў месцы пражывання, у дзень экзамену па дарозе на яго, перад заходам ва аўдыторыю, у час іспыту, непасрэдна перад сталом, дзе знаходзяцца экзаменацыйныя білеты, а таксама на працягу ўсёй сесіі.

Студэнцкая варажба

Варажба, якой займаецца частка студэнтаў перад іспытам ці залікам, ажыццяўляецца з мэтай даведацца будучую ацэнку, што паставіць экзаменатар, і нумар білета, які трапіцца на іспыце.Так, для вызначэння нумара білета загадзя, знаходзячыся ва ўласнай кватэры ці пакоі, трэба, як лічыцца, выконваць наступныя стэрэатыпныя дзеянні: *«За дзень да экзамену нарэзаць паперкі, на іх напісаць нумары білетаў, дзесяць разоў выцягваць. Які часцей патрапіцца, такі і выпадзе перад адказам»*. Надавалася значэнне выпадковаму выбару пытання са спісу, які студэнт мае падчас падрыхтоўкі да здачы: «*Вочы заплюшчыць і тыкаць пальцам у спісы білетаў – гадаць, які патрапіцца*». Яшчэ адзін з вельмі папулярных відаў варажбы – па снах: *«Якая лічба прысніцца, той нумар білета і будзе»*. Сон у народзе заўсёды надзяляўся асаблівай містыкай і ўспрымаўся хутчэй як актыўны працэс («я прысніў сон»), а ў разгадку сімволікі сноў закладаліся пэўныя правілы.

Сам дзень экзамена з'яўляецца асабліва актуальным для здзяйснення варажбы. У гэты дзень рэкамендуецца: *«Пасыпаны цукрам хлеб намачыць вадой. Пакласці ў талерку, паставіць яе пад ложак. Зранку перад іспытам па адбітках цукру глядзець нумар білета». Або: «Каб даведацца нумар білета, дзве запалкі пакласці крыжнакрыж на далонь. Яны мусяць быць абпаленыя, чорныя. Расцерці, адкрыць адну далонь, глядзець нумар білета. Можна класці і адну запалку».*

Перад экзаменам дома, паводле звестак інфармантаў, раіцца рабіць наступнае: *«Адну запалку запаліць, трымаць у руцэ, перавярнуць, каб цалкам згарэла. Пакласці запалку на далонь левай рукі, на бугарок каля вялікага пальца, правую – зверху, расцерці. Калі бачна кола – пашанцуе, калі проста закаручка – не здаш».*

Па дарозе на экзамен прынята запытвацца ў сустрэчных людзей лічбы, якія ўзгадваюцца першымі. Напрыклад: *«Як выйшаў з хаты, у першага сустрэчнага запытвацца нумар білета», «Ва ўсіх людзей пытацца лічбу. Якая найчасцей сустракаецца, такі нумар*

білета і будзе». Самым распаўсюджаным з'яўляецца зварот да цяжарных жанчын як асоб, што быццам бы валодаюць магічнай сілай, абумоўленай іх станам: *«Нумар білета пытацца ў цяжарнай жанчыны. Калі лічба двайная, то складаем першую і другую. Сума і будзе нумар білета».* Некаторыя студэнткі-інфарманткі самі ўзгадвалі, што падчас іх цяжарнасці выпадковыя прахожыя часта запытваліся ў іх лічбы, якія прыходзяць на памяць.

У студэнтаў асабліва папулярна аперыраванне лічбамі, якім надаецца магічнае значэнне. Напрыклад: *«Сачыць за лічбамі: калі ехаў у аўтобусе № 16 і калі іспыт будзе адбывацца ў аўдыторыі № 16, па большасці лічбаў, што ўзгадаліся, той білет і будзе». «Для таго, каб даведацца будучую адзнаку, скласці лічбы на нумары машыны, якая першай патрапіцца зранку на вочы».*

Мэта наступнага рытуалу – «прывабіць» шчасце, «задобрыць» удачу: *«Калі нічога не ведаеш, перад уваходам у аўдыторыю намазаць пальцы тлушчам, салам. Зайсці, цягнуць білет, які прыліп. Гэта шчаслівы білет».*

Варажба, якая магла здзяйсняцца студэнтамі на працягу ўсяго тэрміну падрыхтоўкі да іспыту, заключаецца ў наступным: у любы час можна *«адкрыць канспект: якое пытанне патрапіцца, тое і будзе на іспыце».*

Як бачна, агульнае, што характарызуе ўсю варажбу – прынцып выпадковасці, якому прыпісваецца лёсавызначальнае значэнне.

Студэнцкія прыкметы

У прыкметах прагноз грунтуецца не на сапраўдных прычынна-выніковых сувязях, а на выпадковых рэчах і падзеях, якія звязваюцца паміж сабой. І тут праяўляецца вера ў магію сну і начнога часу. *«Калі вучыў ноччу і заснуў на пэўным білеце, той і патрапіцца», «Калі прысніцца, што не здаў, то здаш», «Вывучыў – лёг спаць. Калі прачнуўся ноччу, паглядзець час. Які час будзе на гадзінніку, такі білет і выцягнеш».*

Асобную семіятычную значнасць набывае дарога перад экзаменам. Так, *«калі ідзеш па вуліцы на іспыт і першага сустрэнеш мужчыну, поспех на іспыце гарантаваны».* Прыклад цікавы тым, што з'яўляецца варыянтам старажытнай прыкметы, калі лічылася, што сустрэча з мужчынам, у адрозненне ад жанчыны, – да дабра. Вядома, што ў розных народаў існавалі і дагэтуль існуюць вераванні, быццам бы жанчыны напраcткі звязаныя з «нячыстай сілай».

Асобае значэнне дарогі ў жыцці чалавека, як паказвае вывучэнне народных прыкмет, звязана з уяўленнем аб лёсе як жыццёвым шляху. Студэнты вельмі сочаць, каб дарога на экзамен была без экстраардынарных сітуацый: *«Калі ў дарозе ўсё было добра (не ламаўся аўтобус, не было непрыемнасцяў), то іспыт пройдзе гладка»* (паводле прынцыпу «падобнае выклікае падобнае»).

На мяжы калідора і аўдыторыі, дзе будзе адбывацца іспыт, пры ўваходзе ў памяшканне ў тэкстах варажбы фігуруе экзаменатар, які ўспрымаецца як носьбіт латэнтных, малаістотных у звычайным жыцці прызнакаў, якія набываюць неабгрунтаваную значнасць для прагназіравання: *«Калі выкладчык добра паглядзеў на цябе, калі ты ўваходзіш у аўдыторыю, то ты добра здасі».* У аўдыторыі арыентуюцца на наступнае: *«Калі з сабой ёсць «шпора» (шпаргалка. – заўв. аўт.), то добра здасі».* Шпаргалка вядомая студэнтам як забароненая рэч, яе выкарыстанне ўсведамляецца як нячэсны прыём, як здзелка з «нячыстай сілай».

Вельмі распаўсюджанай з’яўляецца наступная прыкмета, якая ў студэнцкім асяродку лічыцца вынікам дзеяння «закону подласці» (можна думаць, з боку злых сіл): *«Якое пытанне не паспеў вывучыць – тое і выцягнеш».*

І наадварот, магічнае значэнне «першага», «чыстага» спрыяе добраму лёсу ў навучанні. Згодна з прынцыпам «які будзе пачатак, так і пойдзе ўся справа» пабудаваны наступныя прыкметы: *«Калі залікі добра здаваў, то і іспыты пройдуць гладка»; «Як здасі першую сесію, так і далей будзеш вучыцца».*

Студэнцкія прадпісанні і забароны

У сабраных намі тэкстах прадпісанні маюць імператыўны характар і ўяўляюць сабой патрабаванні магічных дзеянняў дзеля дасягнення станоўчага эфекту на іспытах. Пры невыкананні прадпісанняў кепскі вынік справы лічыцца наканаваным. Забароны ўяўляюць сабой перафразаваныя прадпісанні, пададзеныя ў адмоўнай форме. Так, прадпісвалася *«перад экзаменам выпіць увечары перад сном аднаму ці ў групе, хто колькі сілы мае», «У інтэрнаце дзяўчатам трэба вучыць пасля 11 гадзін і ўначы перад экзаменам на калідоры, седзячы на падлозе ў ніжняй бялізне, абматаўшыся пакрывалам. Хто так не вучыў – дрэнна здаваў».* Сам начны, цёмны час сутак прыцягвае, паводле ўяўленняў, іншасветныя магічныя сілы, сувязь з якімі адбываецца праз непрынятыя, звычайна асуджаемыя ў соцыуме паводзіны.

Па дарозе на іспыт студэнты кіруюцца наступнымі прадпісаннямі: *«Прайсці тым самым маршрутам, наступіць на тыя самыя месцы, на якія наступаў у той дзень, калі атрымліваў высокую адзнаку»*. Прайсці па «шчаслівай дарозе» азначала «злавіць» удачу на экзамене.

Перад сталом з экзаменацыйнымі білетамі прадпісвалася рабіць рухі правай рукой, каб усё было «правільна»: *«Білет цягнуць толькі правай рукой, толькі той, які кінуўся ў вочы»*. Рухі правай рукой, правай нагой распаўсюджаны ў традыцыйных і сучасных апатрапеічных тэкстах, тэкстах прадуцыравальнай магіі і маюць сэнс «выпраўлення» кепскага, а ў разглядаемых тэкстах – «вядзенне» асобы магічнымі сіламі ў правільным кірунку. Таксама лічылася, што жаданы поспех будзе дасягнуты, калі *«выкладчыцы кветкі дорыць студэнт, выкладчыку – студэнтка», і «заходзіць у аўдыторыю трэба па чарзе: хлопец-дзяўчына, каб выкладчыку не надакучыла»*. Згадаем, што парнасць у старажытнасці мела жыццесцвярджальны, станоўчы сэнс.

Наступныя прадпісанні выконваюцца незалежна ад канкрэтных дат іспыту: *«Калі жывеш у інтэрнаце, заўсёды закрываць накрыўку унітаза, хоць дзесяць разоў на дзень ходзіш, каб веды не змываліся». «Пасля таго як вывучыў, хутка захлопнуць падручнік ці сшытак, каб веды не разляцеліся». «На ноч закрываць кніжку, не пакідаць адкрытай аркушамі ўверх. Ці закрыць, ці перавярнуць»*. Варыянтам гэтага тэксту з'яўляецца: *«Як вучыш, адкрыты канспект нельга класці напісаным уніз, лепей закрыць, бо нічога не запомніш»*. На гэтых прыкладах бачна, што веды расцэньваюцца некаторымі студэнтамі як нешта матэрыяльнае. Таксама часта гучала патрабаванне класці на ноч канспект пад падушку, каб веды «перацякалі» ў галаву. Забарону есці падчас падрыхтоўкі да іспыту тлумачылі наступным чынам: *«Калі вучыш – нельга есці, бо памяць з'ядаеш»*.

Студэнты вераць, што калі рабіць прывычныя дзеянні, не здарыцца нічога надзвычайнага. Зафіксаваныя аўтарам забароны былі звязаныя з адзеннем: *«На экзамен апранаць любімае адзенне. Не апранацца святочна», «Не набываць новага адзення, не апранаць новае на экзамен», «На ўсе экзамены хадзіць у адным і тым самым адзенні, не мяняць адзення»*, і падрыхтоўкай да здачы: *«Перад экзаменам нельга адкрываць канспект. Што вывучана – то вывучана», «Вучыць за дзень, больш не чытаць»*.

Забарона наступання на «мяжу» адсылае да шматлікіх забарон дзеянняў на парозе як месца пахавання ў старажытнасці. *«Перад экзаменам на парог не наступаць і не спатыкацца»*, каб не раззлаваць памерлых, якія могуць «адпомсціць» на экзамене. На мяжы калідора і аўдыторыі кіруюцца наступным: *«Нельга слухаць пад дзвярыма, як іншыя адказваюць, бо той, хто слухае, забярэ словы таго, хто адказвае»*.

І толькі ў адным выпадку прагучала забарона: *«Ніколі не вучыць да экзамену»*, што нельга расцаніць інакш, чым «падкопы цёмных сіл», якія імкнуцца перашкодзіць асвеце.

Студэнцкі фальклор часцей успрымаецца самімі носьбітамі як нешта напаўсур'ёзнае і рэалізуецца хутчэй у выглядзе своеасаблівай гульні. Аднак аналіз вывучаных тэкстаў даў магчымасць удакладніць, што ў аснове разгледжаных з'яў ляжыць уяўленне пра лёс як магічную сілу, што вызначае жыццёвы шлях чалавека. Гэта сведчыць пра пэўную захаванасць міфалагічнага мыслення да нашага часу нават ў маладога пакалення.

Тадэвуш Навагродскі

ПРАБЛЕМЫ ВЫКЛАДАННЯ ЭТНАЛОГІІ Ў ВНУ БЕЛАРУСІ

Этналогія займае важнае месца ў сістэме гуманітарных навук у ВНУ нашай краіны. Тэрмін «этналогія» адносна новы. Ён пачаў выкарыстоўвацца з 90-х гадоў мінулага стагоддзя замест тэрміна «этнаграфія» і ўказвае больш на тэарэтычны характар навукі, дзе побач са зборам і сістэматызацыяй матэрыялу робяцца важныя тэарэтычныя высновы. Роля этналогіі як навукі ў сучасным грамадстве пастаянна ўзрастае. Гэта перш за ўсё звязана з тымі функцыямі, якія яна выконвае. Адна з важнейшых – навукова-пазнавальная. Этналагічная навука ажыццяўляе пазнанне этнічных рэалій, фарміруе веды аб этнічнай карціне свету у розныя гістарычныя эпохі і ў наш час, даследуе характар і асаблівасці этнічных працэсаў ва ўсіх рэгіёнах нашай планеты. Этнолагі імкнуцца высветліць заканамернасці паходжання, развіцця, будовы і функцыяніравання этнасаў, вызначыць тэндэнцыі іх існавання ў будучым. На аснове гэтых ведаў этналогія ўдасканальвае свае тэарэтычныя ўяўленні і выкарыстоўвае іх для тлумачэння прыроды і характару этнічных працэсаў, якія адбываліся ў гісторыі і

адбываюцца зараз. Абапіраючыся на сваю навукова-пазнавальную функцыю, этналогія імкнецца пераадолець этнічныя стэрэатыпы, нярэдка характэрныя дпя побытавой свядомасці людзей, і тым самым садзейнічаць узаемаразуменню і канструктыўнаму супрацоўніцтву паміж народамі. Важнай функцыяй таксама з'яўляецца неабходнасць самапазнання кожнага асобнага народа-этнасу. Навуковыя веды аб этнасах часта супрацьстаяць абывацельскім уяўленням і нацыянальным міфам. Функцыя сапраўды навуковага самапазнання выконваецца этнолагамі шляхам збору, назапашвання і аналізу гістарычнага вопыту жыцця народаў. Гэты вопыт мае значэнне як абагульненне і захаванне традыцый матэрыяльнай, духоўнай і сацыяльнай культуры, але нярэдка бывае карысным пры складванні сучасных форм культуры, пры рашэнні эканамічных і тэхнічных задач. Культурныя традыцыі народнага дойлідства, харчавання, земляробства могуць быць з карысцю прыменены і ў наш час. Усе гэтыя і некаторыя іншыя функцыі этналогіі робяць яе надзвычай актуальнай і запатрабавальнай, таму выкладанне гэтай навукі ў вышэйшых навучальных установах (і не толькі гуманітарнага профілю) – адна з прыярытэтных задач, якія неабходна вырашаць у наш час.

Этналогія як вучэбная дысцыпліна зараз выкладаецца на гістарычных факультэтах у ВНУ нашай краіны. Створаны кафедры, дзе гэтай навуцы надаецца шмат увагі. У Беларускім дзяржаўным універсітэце этналогія выкладалася на кафедры археалогіі, этнаграфіі і дапаможных гістарычных дысцыплін, а ў 2001 годзе была створана кафедра этналогіі, музеялогіі і гісторыі мастацтваў. Вядзецца падрыхтоўка гісторыкаў па спецыялізацыі «этналогія». Студэнтам, акрамя агульных тэарэтычных курсаў «Этналогія і этнаграфія Беларусі», «Сацыяльна-культурная антрапалогія», выкладаецца шэраг спецыяльных курсаў: «Метады палявых этнаграфічных даследаванняў», «Гісторыя этналагічных вучэнняў», «Этнічная гісторыя Беларусі», «Гісторыя беларускай этналогіі», «Актуальныя праблемы беларускай этналогіі», «Матэрыяльная культура беларусаў», «Традыцыйная абраднасць беларусаў», «Этнафалькларыстыка» і іншыя. Разнастайнасць спецкурсаў, семінараў і другіх форм навучання садзейнічае росту інтарэса студэнтаў да этналагічнай праблематыкі.

Пасля першага курса праводзіцца выязная этнаграфічная практыка, дзе на працягу трох тыдняў студэнты маюць магчымасць за-

мацаваць веды, атрыманыя ў выніку вывучэння тэарэтычных асноў этналогіі. Па спецыяльна распрацаванаму апытальніку студэнты-этнолагі вучацца збіраць палявы этнаграфічны матэрыял, авалодваюць такімі відамі работы ў этнаграфічнай экспедыцыі, як асабістае назіранне, гутарка з мясцовымі жыхарамі, збор этнаграфічных прадметаў і інш. У рабоце такіх экспедыцый прымаюць актыўны ўдзел студэнты старэйшых курсаў спецыялізацыі «Этналогія», а таксама аспіранты кафедры. Для апошніх гэта магчымасць сабраць палявы этнаграфічны матэрыял для будучых дысертацый. Матэрыялы апошняй экспедыцыі ў вёску Моталь Іванаўскага раёна Брэсцкай вобласці ў ліпені 2009 года былі часткова надрукаваны («Народная кухня маталян». Мінск, 2009). Выкладчыкі кафедры паспяхова займаюцца даследаваннем актуальных праблем беларускай этналогіі. На кафедры распрацоўваюцца праблемы этнагенеза і этнічнай гісторыі беларусаў (М. Ф. Піліпенка) [8], традыцыйнай культуры беларусаў (Т. А. Навагродскі, І. С. Махоўская) [7], этнічных груп Беларусі (У. І. Медзянік, С. А. Захаркевіч, Ю. І. Унуковіч) [6], гісторыі беларускай этналогіі (А. І. Махнач, М. А. Міхайлец, І. У. Алюніна) [5]. Супрацоўнікамі кафедры падрыхтавана новая тыпавая праграма, абноўлены з улікам апошніх напрацовак у этналогіі вучэбныя праграмы па агульных і спецыяльных курсах, праводзіцца выкладанне па модульна-рэйтынгавай сістэме, ажыццяўляецца кантроль за самастойнай работай студэнтаў па этналогіі. У якасці адной з форм кантралюемай самастойнай работы студэнтам прапануецца падрыхтоўка рэцэнзіі на адну з навуковых работ па этналогіі Беларусі. Значнай падзеяй стала выданне вучэбна-метадычнага дапаможніка з грыфам Вучэбна-метадычнага аб’яднання ВНУ Беларусі па гуманітарнай адукацыі «Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве» [10]. Лепшыя выпускнікі кафедры працягваюць навучанне ў магістратуры і аспірантуры па спецыяльнасці «этнаграфія, этналогія і антрапалогія». Па праблемах этналогіі, якія распрацоўвае кафедра, за апошнія гады паспяхова абаронена пяць кандыдацкіх дысертацый. Пад кіраўніцтвам члена-карэспандэнта НАН Беларусі, прафесара М. Ф. Піліпенкі на кафедры вядзецца актыўная работа па падрыхтоўцы доктарскіх дысертацый. Пры кафедры створаны і актыўна працуе навуковы студэнцкі гурток «Гарадская этналогія» (кіраўнік С. А. Захаркевіч). Дзейнасць гуртка накіравана на фарміраванне ў студэнтаў навыкаў палявога

антрапалагічнага даследавання і апрабацыю аналітычнай апрацоўкі сабранага матэрыялу на навуковых канферэнцыях. Студэнты вывучаюць працэсы ўрбанізацыі, карэнных змен у горадзе, трансфармацыю яго прасторы, традыцый. Праводзяцца сустрэчы з этнолагамі НАН Беларусі, рэгіянальных ВНУ, адбываецца пастаяннае знаёмства студэнтаў з навінкамі навуковай літаратуры.

Акрамя БДУ, кафедры этналогіі і фалькларыстыкі ёсць у Беларускім дзяржаўным педагагічным універсітэце, Беларускім дзяржаўным універсітэце культуры і мастацтваў, кафедра этналогіі і археалогіі ў Гродзенскім дзяржаўным універсітэце. Актыўна развіваецца этналогія на кафедры гісторыі Беларусі ў Гомельскім дзяржаўным універсітэце імя Ф. Скарыны і на кафедры айчыннай і усеагульнай гісторыі ў Полацкім дзяржаўным універсітэце. Тут чытаюцца агульныя курсы па этналогіі, рыхтуюцца дыпломныя і магістарскія работы. Выкладчыкі актыўна распрацоўваюць шэраг новых актуальных праблем. Праблемы матэрыяльнай культуры даследуе прафесар БДПУ В. С. Цітоў [9]. Ім выдадзены вучэбны дапаможнік у дзвюх частках «Этнаграфічная спадчына», а таксама шэраг грунтоўных прац. Гарадской этналогіяй паспяхова займаецца дацэнт ГДУ А. Р. Яшчанка [11]. На аснове архіўных матэрыялаў, апублікаваных этнаграфічных работ і экспедыцыйных матэрыялаў ёю даследуецца культура гарадскога насельніцтва Беларусі канца XIX–XXI стст. Народную медыцыну, уяўленні аб прасторы і часе ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў вывучае дацэнт ПДУ У. А. Лобач [3], а народныя гульні і цацкі – ст. выкладчык С. У. Касцюкевіч [2]. Гістарыяграфію праблемы сям'і беларусаў даследуе дацэнт МДМУ Н. Я. Луйгас [4], а народнай педагогікай Палесся займаецца выкладчык БрДУ С. П. Жлоба [1]. Рэгулярна арганізуюцца і праводзяцца студэнцкія этнаграфічныя экспедыцыі, матэрыялы якіх актыўна выкарыстоўваюцца ў вучэбна-выхаваўчым працэсе гэтых навучальных устаноў.

Вузаўскія этнолагі ажыццяўляюць работу па фарміраванню ў моладзі ўстойлівай цікавасці да вывучэння гэтай важнай дысцыпліны, пастаянна працуюць над захаваннем і ўзмацненнем навуковай накіраванасці сваёй дзейнасці, над тым, каб этналогія служыла фундаментальным інтарэсам грамадства, перш за ўсё – канструктыўнаму супрацоўніцтву між народамі. Этнолагаў чакае наперадзе інтэнсіўная праца ў экспедыцыях, архівасховішчах, бібліятэках, му-

зейных фондах і інш. Разам з тым сусветны і айчынны вопыт сведчыць, што будучая дзейнасць у гэтай галіне павінна адрозніваацца ў параўнанні з мінулым якасна новымі асаблівасцямі. Патрабаванні, якія прад'яўляюцца многімі сучаснымі даследчыкамі, заключаюцца ў тым, каб такая інфармацыя была сабрана і захоўвалася ў больш арганізаваным і сучасным выглядзе – у выглядзе банкаў дадзеных па розных аспектах этналагічнай навукі, якія мелі б аўтаматызаваныя інфармацыйна-пошукавыя сістэмы. Неабходна ажыццяўляць работу па кап'ютэрызацыі шматлікай этнаграфічнай інфармацыі, шырэй яе выкарыстоўваць пры напісанні курсавых і дыпломных работ, пры падрыхтоўцы навуковых дакладаў на канферэнцыях. Палявыя этнаграфічныя матэрыялы павінны стаць больш даступнымі для выкарыстання іх студэнтамі і выкладчыкамі-этнолагамі ў розных навучальных установах краіны. Застаюцца пакуль што недастаткова распрацаванымі многія надзвычай актуальныя праблемы этналогіі. Ажыццяўленне ўсёй гэтай вялікай і адказнай працы будзе ў значнай ступені залежыць ад узроўню кваліфікацыі і неабходнай колькасці кадраў прафесійных этнолагаў, ад тых, каму давядзецца працаваць у будучым. Усё гэта вымагае ад этнолагаў, якія сёння выкладаюць у вышэйшых навучальных установах краіны, напружанай працы, адказнасці і разумення важнасці сваёй дзейнасці для далейшага развіцця этналагічнай навукі.

Літаратура

1. . *Жлоба С. Ф.* Народная педагогика Полесья: по материалам этнографических исследований. Брест, 2002.

2. *Касцюкевіч С. У.* Семантыка і функцыі традыцыйных цацак беларусаў у XIX – XX стст. Мінск, 2004.

3. *Лобач У. А.* Уяўленні аб прасторы і часе ў традыцыйным светапоглядзе беларусаў (па этнаграфічных і фальклорных матэрыялах XIX – пач. XX ст.). Мінск, 2003.

4. *Луйгас Н. Я.* Гістарыяграфія праблемы сям'і беларусаў у XIX–XX стст. Мінск, 2003.

5. *Махнач А. И.* Эволюционизм в белорусской этнологии второй половины XIX – начала XX вв. Минск, 2005. *Міхайлец М. А.* Польская этналогія XIX–першай паловы XX стагоддзя аб матэрыяльнай культуры беларусаў. Мінск, 2008.

6. *Медяник В. И., Захаркевич С. А.* Современные проблемы защиты национальных меньшинств в странах Европы. Минск, 2002. *Внуковіч Ю. І.* Літоўская этнічная група Рэспублікі Беларусь. Минск, 2008.

7. *Навагродскі Т. А.* Традыцыі народнага харчавання беларусаў. Мінск, 2000. *Маховская И. С.* Белорусская традиционная родинная обрядность в восточноевропейском контексте (кон. XIX – нач. XX в.). Минск, 1999.

8. *Пилипенко М. Ф.* Возникновение Белоруссии: новая концепция. Минск, 1991.

9. *Цітоў В. С.* Народная спадчына. Мінск, 1994.

10. Этналогія Беларусі: традыцыйная культура насельніцтва ў гістарычнай перспектыве: вучэб.-метад. дапам. Мінск, 2009.

11. *Яшчанка А. Р.* Гомель у другой палове XIX – пачатку XX ст.: гісторыка-этнаграфічны нарыс. Гомель, 1997.

Вольга Вараб'ёва

ТРАДЫЦЫЙНАЕ СВЯТА «БАГАЧ» У ВУЧЭБНА-ВЫХАВАЎЧЫМ ПРАЦЭСЕ

Народныя традыцыі захавалі значную колькасць свят і абрадаў, якія арганічна ўключаюць чалавечае жыццё ў прыродныя рытмы. Гэта ў першую чаргу Каляды, Купалле, Тройца, Багач і іншыя. Сённяшняе грамадства далёка адышло ад традыцыйнага, і народныя святы больш не ўспрымаюцца ў якасці паказчыка натуральнай злучанасці чалавека і прыроды, яны выконваюць забаўляльную функцыю. Першасная семантыка, на жаль, часта застаецца па-за ўвагай выканальнікаў і з цягам часу забываецца. Адрадзіць яе ў поўным аб'ёме немагчыма – сёння іншыя ўмовы жыцця, аднак прыстасаваць да сучаснай сацыякультурнай сітуацыі можна і нават неабходна.

У БДПУ імя Максіма Танка кафедра тэорыі і гісторыі культуры даволі даўно праводзіць традыцыйнае свята Багач. Спачатку Багач праводзіўся на факультэце прыродазнаўства, а цяпер – на факультэце беларускай філалогіі і культуры. У гэтым годзе традыцыя выйшла за межы універсітэта – свята было наладжана ў Беларускай гімназіі № 14 г. Мінска.

У народнай традыцыі Багач – свята працоўных набыткаў, гімн прыродзе, услаўленне гаспадарчага плёну, сумесная падзяка за ўраджай. Традыцыйны атрыбут Багача – лубка з жытам. У сваёй пастаноўцы мы пастараліся захаваць і традыцыйны каларыт, і першасную семантыку, і адначасова напоўніць свята новым зместам. Для кафедры, факультэта, школы Багач стаў таксама падвядзеннем вынікаў працоўнага года. Таму аказваецца вельмі дарэчы ва ўрачыстай абстаноўцы агучыць найбольш значныя дасягненні навучэнцаў у ву-

чобе, навукова-даследчай дзейнасці, спартыўнай і мастацкай сферах. Гэта не толькі стварае пэўны эмацыянальны настрой, але і стымулюе творчую актыўнасць студэнтаў.

Першая, кананічная, частка свята – выступленне студэнтаў з праграмай «Прыйшоў Багач», у якой выкарыстоўваюцца традыцыйныя тэксты, гучаць народныя мелодыі, паказваецца заканчэнне жніва і рытуал абходу двароў. У канву выступлення арганічна ўплецена віншаванне пераможцаў у розных галінах дзейнасці.

Другая частка свята – навукова-практычная канферэнцыя, прымеркаваная да значных падзей, юбілейных дат дзеячаў беларускай культуры. Так, «Багач-2008» быў прысвечаны юбілею Вацлава Ластоўскага, «Багач-2009» – 90-годдзю ўтварэння першай беларускай гімназіі і 95-годдзю педагагічнага ўніверсітэта. У канферэнцыях прымаюць удзел навукоўцы, выкладчыкі, настаўнікі школ, студэнты і нават вучні.

На свяце ёсць месца і мастацкай творчасці. Гэта яшчэ адна частка Багача. Ужо традыцыйным стаў «Арт-Багач» – конкурс мастацкіх вырабаў і вырабаў з прыродных матэрыялаў. Кожная праца не проста прадстаўляецца на суд журы, а абараняецца. Прыемна, што з кожным годам абароны студэнтаў становяцца больш змястоўнымі, дасканалымі ў мастацкім плане. Так, прадстаўляючы дэфіле народнага касцюма сваёй мясцовасці, студэнты не толькі назвалі і паказалі кожны элемент, але і стварылі на сцэне мясцовы каларыт: зрабілі макет сялянскай хаты, накрылі саломай дах, апранулі ў нацыянальнае адзенне лялькі і пасадзілі іх на прызбе. Напрыканцы студэнтка ў аўтэнтычнай манеры выканала народную песню. Абараняючы вышыўку з матывамі гарадскога пейзажу, выканаўца расказала пра цікавага чалавека, самадзейнага аўтара-песенніка, і пад гукі адной з яго песень выканала танец. Незабыўнае ўражанне пакінулі лялькі міфалагічных персанажаў Хатніка, Дамавухі, Хута, выкананыя групай студэнтаў з тканіны, нітак і штучнага меху. У якасці абароны студэнты напісалі казку і паставілі яе на сцэне. Сціплы, здавалася б, выраб з салёнага цеста студэнтка падала як традыцыю, вартую захавання і працягу.

У межах «Арт-Багача» практыкуецца яшчэ адна форма студэнцкай творчасці – культуралагічны праект, прадстаўлены стэндавымі дакладамі («З гісторыі стварэння беларускіх гімназій», «Славутыя выпускнікі 25-й гімназіі»), дакладамі-плакатамі («Каляровы свет

В. Ластоўскага», «Эмацыянальны свет В. Дуніна-Марцынкевіча», «Школа будучага»).

Такім чынам, Багач – гэта комплекс выхаваўча-ідэалагічных мерапрыемстваў, накіраваных на захаванне і прапаганду традыцыйных каштоўнасцей, на фарміраванне ў чалавека пачуцця гонару за свой народ, яго культуру, на выхаванне пачуцця адказнасці і патрыятызму. Акрамя таго, такія мерапрыемствы актывізуюць доследную дзейнасць студэнтаў, абуджаюць іх фантазію, даюць магчымасць раскрыць свой патэнцыял і паспрабаваць сябе ў розных сферах. Да таго ж яны ўзбагачаюць навучэнцаў вопытам, які так спатрэбіцца ім у самастойнай працы.

Ніжэй прапануецца сцэнарый кананічнай часткі «Багача».

Сцэнарый свята «Багач»

Гучыць народная мелодыя або адна з жніўных песень.

Першы чытальнік:

Павейце, ветры,
Ой, рана, рана, у чыстым полі,
Павейце, ветры!
Нясіце звесці,
Ой, рана, рана, нашаму пану,
Нясіце звесці!
Што яго жнейкі,
Ой, рана, рана, жыта дажалі,
Што яго жнейкі
Жыта дажалі,
Ой, рана, рана, пана ўслаўлялі,
Жыта дажалі.

Выконваецца карагод «Жнейкі». Дзяўчаты (6-8 чалавек) выходзяць на сцэну пад музыку двума радамі з розных бакоў. Рады мяняюцца месцамі, праходзячы пад рукі. Ствараюць два кругі і, прыгожа рухаючыся, спалучаюцца ў «ручаёк». Праходзяць праз «ручаёк» і выстройваюцца на сцэне адпаведным чынам.

Чытальнік:

Ой, не дармо мы па полю гулялі, па полю гулялі,
Мы сабе пажытачку шукалі, пажытачку шукалі.

Чытальнік:

Ой, не дармо мы па полю гулялі, па полю гулялі,
Бо мы ўсё жыцечка пажалі, жыцечка пажалі.

Гучыць музыка і на сцэну выходзіць дзяўчына са снапом:

А ідуць, ідуць ды жнеечкі з поля,
Ды жнеечкі з поля, як вутачкі з мора.
Ой, нясуць, нясуць ядраное жыта,
Ядраное жыта ў снапок завіта.

Працягваецца карагод «Жнейкі». Дзяўчаты-жнейкі становяцца ў круг, дзяўчына са снапом – у цэнтры круга. Жнейкі абыходзяць некалькі разоў вакол дзяўчыны са снапом, мяняючы рукі і накірунак руху. У канцы снапок падымаецца ўверх і выносіцца са сцэны, сімвалізуючы заканчэнне жніва.

Падзеі пераносяцца ў вёску, у гаспадарскі двор. Гучыць дажынкавая песня:

Хадзіў раёк, хадзіў раёк па вуліцы.
Ніхто раёк, ніхто раёк ў дом не заве.
Адазваўся, адазваўся пан гаспадар:
– Хадзі, раёк, хадзі, раёк, у мой дварок.
А ў мяне вулачкі, у мяне вулачкі павымятаныя,
У мяне сталы, у мяне сталы пазасціланыя,
У мяне кубкі, у мяне кубкі паналіваныя.

Выконваецца ўрывак з паэмы Я. Коласа «Новая зямля». Выканаўцы – дзяўчына і хлопец. Пачынае дзяўчына, хлопец працягвае.

На гэты дзень і сама хата
Была прыбрана зухавата:
Памыты лавы, стол, падлога,
А каля покуця святога
Дзве сцены клёнамі убраны;
Абрусам белым стол засланы,
Святых паперай агарнулі –
Яны лагодней нейк зірнулі,
Як бы ім вельмі падабалась,
Што ім увага аддавалась.
Мужчыны зараз па сняданні
Пайшлі ў гумно на спачыванне –
Аддаць мінуту для дрымоты.
Прыветна скрыпнулі вароты,
З вясёлым шумам расчыніліс,
Ў гумне мужчыны прыпыніліс.
Усяго паўнютка, хвала Богу, –

Збажынкі рознай і мурогу.
Здавалась, стрэхі і пярылы
Ўсяго трымаць не мелі сілы,
Бо з двух бакоў над самым токам,
Калі на іх ты кінеш вокам,
Сянцо, збажынка навісала.
Тут лугам, полем патыхала,
А на гваздзі ў таўшчэрным шуле
Цапы віселі, бы заснулі.
А вілы, граблі і мяцёлкі,
Малацьбітовы прыяцёлкі,
Каля варот адны стаялі –
Таксама працы ўжо чакалі.
– У нас сяголета – свяціся!
– *Так, дзякуй Богу, паджыліся* [1, *125–126*] .

Пад музыку дзяўчына і хлопец сыходзяць са сцэны.

Выконваецца карагод «Багач». На сцэну пад музыку выходзяць дзяўчаты. Адна трымае ў руках на ручніку вянок з каласкоў, упрыгожаны кветкамі, рабінавымі гронкамі, другая – бохан хлеба. Дзяўчаты кланяюцца адна адной, падыходзяць і становяцца плячом да пляча (правае плячо адной дзяўчыны датыкаецца да правага пляча другой). Павольна ўздымаюць дары і абыходзяць вакол цэнтра, апускаюць дары і вяртаюцца на свае месцы.

Дзяўчына з хлебам:
Радзі, Божа, жыта на другое лета,
Радзі, Божа.
На другое лета – лепшае за гэта,
Радзі, Божа.
На полі – снапамі, у гумне – тарпамі,
Радзі, Божа.
У гумне – тарпамі, ў клеці – карабамі,
Радзі, Божа.
У клеці – карабамі, а ў печы – пірагамі,
Радзі, Божа.

Дзяўчына з вянком:
Ішлі жнейкі сасонкаю,
Змялі поле мяцёлкаю.
Мы думалі, што месяц усходзе,

Ажно наш гаспадар па двару ходзе.
Выходзь, панок, з дружынаю,
Прымі вянок з калінаю,
Засцілай сталы і лавы,
Ідзе госцік небывалы.

На сцэну выходзіць дзяўчына з Багачом (сявенькай, напоўненай зернем і ўстаўленай у яго свечкай) на ручніку. Працягваецца карагод «Багач». Ён заканчваецца агульным паклонам дзяўчат з Багачом і дарамі. Яны застаюцца на сцэне ў першым радзе. У другі рад на сцэне становяцца жнейкі. Гучаць словы ўслаўлення гаспадара:

Зялён наш бор, зялён,
Над усімі барамі.
Багат наш пан, багат,
Над усімі панамі.
Ды вясёл наш пан, вясёл,
Усё жыта пажаўшы.
Ды славён наш пан, славён,
У гумно ўсё сабраўшы.
Зялён наш бор, зялён,
Шырокімі лістамі.
Хвалён наш пан, хвалён,
Залатымі каласамі.

Дзяўчына з Багачом у руках спускаецца са сцэны і з паклонам перадае сявеньку кіраўніку ўстановы:

Судзіў Бог пазбіраці –
Судзі, Божа, спажываці
У міры, спакоі,
У добрым здароўі.

Паколькі Багач з’яўляецца сімвалам набыткаў, кіраўнік можа сказаць пра найбольш значныя дасягненні яго ўстановы ў розных сферах дзейнасці (навуковай, вучэбнай, мастацкай і інш.) за мінулы навучальны год. Можна ўзнагародзіць настаўнікаў, вучняў, студэнтаў, супрацоўнікаў.

Д з я ў ч ы н а з х л е б а м:
Бохан свежага хлеба жытнёвага
Шчасце прыносіць у хату новую.
Плён і здароўе – у хату абжытую,
Светам усмешак, як сонцам, залітую.

Спускаецца са сцэны і з паклонам перадае хлеб намесніку дырэк-

тара школы, кіраўніку метадычнай кафедры:

Судзі, Божа, гэты год праважаці,
А другога дачакаці,
З хлебам векаваці
І абжыначкі спраўляці.

Дзяўчына з вянком:

У танок, жнейкі, у танок.
А звілі, жнейкі, мы вянок.
Не з руты, не з мяты звілі вянок,
З ядранога жыта звілі вянок.

Спускаецца са сцэны і перадае вянок са словамі:

Дай, Божа, шчасця Вам і долі,
Не знаць бяды ў жыцці ніколі,
Вяночкі з жыта савіваці
І нас у госці запрашаці.

На заканчэнне ўдзельнікі свята выказваюць агульныя пажаданні ўсім прысутным. Прапануем два варыянты заключных слоў.

Першы варыянт:

Птушкам – высокага лёту
Ў чыстым блакіце неба,
Людзям – думак высокіх
І мяккага жытняга хлеба.
Сейбітам – спелай нівы
І плёну ў працы цяжкай,
Калоссю – росту і сілы,
Зярнятак поўных і важкіх.
Гаспадарам – прыбытку,
Дабра Вашай цёплай хаце,
Шчасця ў Вашы сем'і
І радасці ў Вашай працы.

Другі варыянт:

Мы вельмі рады сустрэчы з Вамі,
Сустрэчы шчырай у міры і згодзе.
Чакаем на святе Вас разам з сябрамі
У гэтай зале ў наступным годзе.
Усім жадаем шчасця багата,
Сэрцу – цяпла, душы – святла,
І каб заўсёды ў Вашай хаце
На ўсіх ставала любві і дабра.

Заўвагі

* 1. Тэксты жніўных песень цалкам або часткова цытуюцца па выданні: Жніўныя песні / уклад. А. С. Ліс, В. І. Ялатаў. Мінск, 1974.

Літаратура

1. *Колас Я*. Новая зямля. Мінск, 1975.

Таццяна Марозава

АРГАНІЗАЦЫЯ АРХІЎНАЙ РАБОТЫ Ў ВУЧЭБНА-НАВУКОВАЙ ЛАБАРАТОРЫІ БЕЛАРУСКАГА ФАЛЬКЛОРУ БДУ

Вучэбна-навуковая лабараторыя беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры (далей – ВНЛБФ) функцыяніруе на філалагічным факультэце БДУ ўжо пяць гадоў. За гэты час яе супрацоўнікі распрацавалі і ўкаранілі на прыктыцы розныя віды і формы работы, якія тычацца арганізацыі вучэбнай, навуковай, ідэалагічна-выхаваўчай і архіўнай дзейнасці. Кожны з названых магістральных відаў работы ажыццяўляецца ў адпаведнасці з планам яе правядзення, які складаецца загадчыкам і зацвярджаецца на пасяджэнні лабараторыі. У рамках навуковай работы супрацоўнікі лабараторыі здзяйсняюць абавязковую працу ў фальклорным архіве, які знаходзіцца на балансе лабараторыі з часу ўтварэння дадзенага структурнага падраздзялення на філалагічным факультэце БДУ [*1]. За пяць гадоў існавання ВНЛБФ супрацоўнікі лабараторыі прапанавалі ўласныя падыходы да арганізацыі архіўнай работы, засвоіўшы вопыт сваіх папярэднікаў, супрацоўнікаў НДЛБФ, а таксама пазнаёміўшыся з працай замежных фальклорных архіваў, у прыватнасці Цэнтра рускага фальклору ў Маскве і Фальклорнага архіва Германіі ў Фрайбургу падчас навуковых камандзіровак. У выніку архіўная работа ў лабараторыі была пастаўлена на новы ўзровень, нягледзячы на тое, што ажыццяўленне некаторых праграм патрабуе дадатковай фінансавай падтрымкі.

Функцыяніраванне любога архіва, у тым ліку фальклорнага, звязана з арганізацыяй справаводства, забеспячэннем умоў захоўвання дакументаў і іх карыстання. Калі наладжана гэтая справа, можна пачынаць працу па статыстычным і навуковым апісанні архіва. На сённяшні дзень у ВНЛБФ сфарміраваны пяць архіваў:

1) рэгіянальны, у якім захоўваюцца фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы з усіх абласцей Беларусі;

2) жанравы: змяшчае тэксты фальклорных твораў пэўных відаў і жанраў;

3) аўдыё- і 4) відэаархівы складаюць фона- і відэаматэрыялы (бабіны і CD-дыскі, відэакасеты і DVD-дыскі);

5) архіў іншых народаў свету прадстаўлены фальклорна-этнаграфічнымі запісамі з розных рэспублік былога СССР і Усходняй Еўропы, а таксама з Кітая, Карэі, Індыі, Ірана.

Праца ў рэгіянальным архіве

Вопыт дзейнасці фальклорнага архіва ВНЛБФ БДУ паказвае, што статыстычнае апісанне рэалізуецца пастаянна і ўвесь час удасканальваецца. Так, да 2005 г. супрацоўнікі былой НДЛБФ БДУ паспрабавалі апісаць рэгіянальны фальклорны архіў праз стварэнне рэестра па абласцях. Высветлілася, што прагляд папак з рукапіснымі матэрыяламі быў праведзены прыблізны: фіксавалася, напрыклад, толькі адна або некалькі вёсак (населеных пунктаў), у якіх былі запісаны фальклорныя творы, астатнія пазначаліся як «і іншыя»; дакладна ўказваўся год запісу, раён і вобласць, але зусім не змяшчалася інфармацыя пра жанрава-відавы склад матэрыялаў, толькі агульная колькасць адзінак; невядомымі заставаліся прозвішчы інфармантаў і збіральнікаў. Канешне, такое першаснае апісанне архіва было патрэбным хаця б таму, што давала інфармацыю аб населеных пунктах, абследаваных студэнтамі, выкладчыкамі філалагічнага факультэта і супрацоўнікамі НДЛБФ БДУ ў пэўны часавы прамежак, аднак патрабавала далейшага звароту да гэтай працы. Дадзеная задача амаль што ў поўным аб’ёме рэалізавана ў новастворанай ВНЛБФ за апошнія пяць гадоў функцыяніравання (з шасці абласцей Беларусі апрацаваны ўсе, акрамя Брэсцкай, у якой разгляду патрабуюць тры раёны – Пінскі, Пружанскі, Столінскі). Разам са студэнтамі супрацоўнікі ізноў прагледзелі ўсе матэрыялы рэгіянальнага архіва згодна з удасканаленымі крытэрыямі фіксацыі інфармацыі. У выніку рэестравая ведамасць уліку фальклорных твораў атрымала наступны выгляд:

Рэстравая ведамасць уліку фальклорных матэрыялаў

Указаць вобласць

Нумар папкі (запаўняецца супрацоўнікамі лабараторыі)	Год запісу	Месца запісу (вёска, горад, пасёлак, раён, вобласць)	Агульная колькасць адзінак, з іх па жанрах	Інфармант (указаць год нараджэння)	Збіральнік (указаць спецыяльнасць)

Дакладнасць запаўнення дадзенай ведамасці тройчы правяраецца супрацоўнікамі лабараторыі: першы раз – праз зверку рукапісных варыянтаў дакумента з матэрыяламі, другі – праз зверку набраных у праграме Excel электронных варыянтаў дакумента з рукапіснымі, трэці раз – праз зверку электроннага варыянта рэестра з наяўнасцю папак на паліцах і адпаведнасцю інфармацыі на іх. Толькі пасля гэтага рэестр рэгіянальнага архіва можа быць прадстаўлены для шырокага азнаямлення, напрыклад, на сайце лабараторыі.

За апошнія тры гады большасць студэнтаў здае справаздачы па фальклорнай практыцы ў электронным выглядзе (спачатку на дыскетах, пасля – на дысках). Так стаў фарміравацца *дыскавы архіў электронных матэрыялаў*, які таксама патрабаваў статыстычнага апісання і сістэматызацыі. Ён цалкам супадае з матэрыяламі рэгіянальнага архіва, таму што студэнты здаюць справаздачы і ў раздрукаваным выглядзе. Гэта звязана з тым, што на сённяшні дзень па тэхнічных прычынах лабараторыя яшчэ не гатова для фіксацыі толькі электронных справаздач студэнтаў, але мы працуем у гэтым напрамку і спадзяемся, што за бліжэйшыя два-тры гады дадзенае пытанне будзе вырашана.

У аснову ведамасці ўліку дыскавых матэрыялаў былі пакладзены крыху іншыя крытэрыі, чым пры стварэнні рэестра, аднак захаваны магістральны прынцып – падзел па абласцях. У выніку ведамасць набыла такі выгляд (прыводзім прыклад запісу):

Ведамаць уліку дыскавых матэрыялаў

Віцебская вобласць

№ п/п	Раён	Населены пункт	Тып носьбіта	Збіральнік	Колькасць
1.	Аршанскі	в. Барсукі	CD-RW	Макарэвіч В.А.	1

Для зручнасці архіў на электронных носьбітах падзелены на дыскетны і дыскавы, для кожнага з якіх складзены свае ведамасці ўліку з 2006 г. (больш ранніх справаздач па фальклорнай практыцы на электронных носьбітах у лабараторыю не трапляла).

Як бачым, вырашэнне праблемы статыстычнага апісання матэрыялаў рэгіянальнага архіва і азнаямлення з імі грамадскасці патрабуе доўгатэрміновай скрупулёзнай працы.

Праца ў жанравым архіве

Спецыфіка працы ў жанравым архіве да 2007 г. была звязана, з аднаго боку, з сістэматызацыяй матэрыялаў на картках па відах і жанрах у скрынях, з другога – з іх прафесійным праглядам з мэтай выпрацоўкі навуковых крытэрыяў унутрыжанравай класіфікацыі. Дзеля гэтага ўвесь масіў тэкстаў, напрыклад валачобных песень, правяраўся на прадмет правільнага вызначэння жанру. Толькі пасля гэтага было можна задзейнічаць у апрацоўцы жанравага архіва студэнтаў, якія праходзілі прыктыку ў лабараторыі. Ім, напрыклад, прапаноўвалася такая форма работы, як *разбор картак па тэматычным прынцыпе, функцыянальным і іншых прынцыпах.* Папярэдні вопыт працы са студэнтамі ў жанравым архіве (падчас функцыяніравання НДЛБФ) паказаў, што самастойная навуковая апрацоўка фальклорных адзінак студэнтамі мае негатыўныя вынікі: блытаецца і без таго да канца не ўпарадкаванае размеркаванне картак у шафах. Больш плённа студэнты могуць ажыццяўляць тэхнічныя формы работы, напрыклад, *размяркоўваць карткі пэўнага жанру па адпаведных скрынях у шафах, праводзіць адбор варыянтаў аднаго і таго ж твора, весці ўлік рэгіянальнага распаўсюджання варыянтаў аднаго твора*. Як і ў рэгіянальным архіве, вынікі працы студэнтаў таксама патрабуюць праверкі супрацоўнікамі лабараторыі, асабліва гэта тычыцца адбору і сістэматызацыі варыянтаў.

З 2007 г. у ВНЛБФ БДУ пачалася сістэматычная праца па стварэнні камп'ютэрнай базы дадзеных жанравага архіва. Мы вымушаны былі выкарыстаць існуючыя ў гэтай галіне прасцейшыя праграмы, таму што спробы наладзіць узаемакарысныя сувязі з выкладчыкамі і студэнтамі факультэта прыкладной матэматыкі БДУ не далі выніку: нам прапанавалі падаць на конкурс сумесны навуковы праект, пасля чаго супрацоўніцтва магло быць магчымым, хаця з нашага боку былі прапанаваны іншыя шляхі – арганізацыя заданняў па стварэнні баз дадзеных фальклорнага архіва ВНЛБФ для студэнтаў ФПМ у межах курсавых і дыпломных работ.

Справа стварэння баз дадзеных працаёмкая. Супрацоўнікі былі вымушаны пачынаць з «нуля», таму што да 2000-х гадоў абсалютна ўсе матэрыялы фальклорных практык студэнтаў афармляліся «ад рукі». Адпаведна на сённяшні дзень першаступеннай задачай у арганізацыі працэсу стварэння баз дадзеных з'яўляецца правядзенне *рэтраканверсіі* – пераносу запісаў на паперных носьбітах у электронны фармат. Для правядзення электроннага набору супрацоўнікі лабараторыі прыцягваюць студэнтаў стацыянара і завочнага аддзялення ў межах праходжання фальклорнай практыкі, а таксама тых, хто пераводзіцца ў БДУ з іншых навучальных устаноў і здае акадэмічную розніцу па фальклорнай практыцы.

Сітуацыя з запісамі ў электронным фармаце паляпшалася на працягу апошняга дзесяцігоддзя, калі камп'ютэры сталі даступнымі для большасці студэнтаў. Дзякуючы гэтаму супрацоўнікі лабараторыі атрымалі магчымасць паскорыць працэс стварэння баз дадзеных не толькі жанравага архіва, але і рэгіянальнага (маюца на ўвазе справаздачы студэнтаў па фальклорнай практыцы ў электронным выглядзе, аб якіх гаворка ішла вышэй). Праўда, дадзеныя запісы не заўсёды адпавядаюць крытэрыю ўзорнасці або традыцыйнасці, таму правядзенне рэтраканверсіі застаецца для ВНЛБФ БДУ на сённяшні дзень адным з важнейшых напрамкаў дзейнасці.

Праца ў аўдыё- і відэаархівах

Арганізацыя працы ў аўдыё- і відэархівах лабараторыі, з аднаго боку, звязана з правядзеннем статыстычнага апісання, з другога – з расшыфроўкай (праглядам) запісаў, па-трэцяе – з ажыццяўленнем алічбоўкі існуючых стужкавых фона- (бабінных, аўдыёкасет) і відэазапісаў. Так, у ВНЛБФ БДУ палова бабінных стужак датуюцца 60–80-мі гадамі XX ст. Адсоўванне справы камп'ютэрызацыі фона- і відэаматэрыялаў можа прывесці да страты твораў аўтэнтычнага фальклору, што недапушчальна.

Статыстычнае апісанне вядзецца па трох напрамках: матэрыялы бабіннага фонаархіву, матэрыялы касетнага аўдыёархіву (сюды ж уключаюцца аналагавыя дыктафонныя запісы) і матэрыялы касетнага відэархіва. У сувязі з гэтым крыху адрозніваюцца і прынцыпы стварэння ведамасцей уліку змешчаных на бабінах і касетах фальклорных запісаў. Для аўдыё- і відэазапісаў на касетах адзіным застаецца рэгіянальны падыход размеркавання інфармацыі (па абласцях). Стварэнне ведамасці ўліку бабінных запісаў пачалі яшчэ

супрацоўнікі НДЛБФ БДУ, і сёння яна існуе ў тым жа выглядзе, як і раней, а менавіта (прыводзім з прыкладам вопісу):

Ведамасць уліку бабінных запісаў

Нумар запісу	Назва твора	Жанр	Выканаўца	Год нараджэння выканаўцы	Збіральнік	Год запісу	Нумар стужкі	Вобласць	Раён	Населены пункт	Лента
077-1	Перад Пятром пятым днём	Купальская песня	Лапухова Л. І.	1904	Добыш А. В., Іванова М. В.	1985	77	Віцебская	Гарадоцкі	в. Прудок	Свема А4409-6Б 375м 1984

Матэрыялы касетнага аўдыёархіва апісваюцца па наступных крытэрыях (прыводзім з прыкладам вопісу):

Інвентарызацыйная ведамасць уліку аўдыёматэрыялаў, зафіксаваных у 1990 годзе

Мінская вобласць

Збіральнік	Месца запісу	Інфармант	Від і колькасць носьбітаў інфармацыі	Жанравая прыналежнасць адзінак	Код
Краўчук Наталля Уладзіміраўна	вв. Высокае, Ізбіцкае, Дынараўка Смалявіцкага раёна	Купрэйчык А. А., Міхальчык М.А., Давыдзёнак А. Е., Каспяровіч В. З., Краўчук Н. У.	1 аўдыёкасета	**А**: 1. песня вясельная “Ой, не тужы, мая мамачка…” 2. песня вясельная “Як злавілі сівога лося …” 3. песня сямейная “У зялёным садочку дубок …” 4. песня жніўная “Я ж молода бором ішла …” 5. жорсткі раманс “Ой, там у полі, у полі…”	1Мі90

Пры прысваенні кода ўлічваюцца наступныя дадзеныя: лічба – нумар касеты ў аўдыёархіве па парадку, першыя дзве літары – назва вобласці, апошнія дзве лічбы – год запісу.

Перад тым як запоўніць гэту табліцу, неабходна праслухаць і расшыфраваць аўдыёкасету. Адпаведна спачатку супрацоўнікі складаюца чарнавы рукапісны варыянт ведамасці, які пасля пераносіцца ў электронны фармат. На сённяшні дзень створаны ведамасці расшыфроўкі запісаў з 1990 па 2007 гады. Тым не менш праца яшчэ не закончана і, адпаведна, вопісы пазначаных гадоў запісу яшчэ папоўняцца.

Акрамя стварэння інвентарызацыйнай ведамасці, супрацоўнікі складаюць вопісы да саміх аўдыёкасет, укладваючы іх у падкасетнік (прыводзім з прыкладам вопісу):

Год запісу 2000
Збіральнік: Свірко Вольга Эдуардаўна **Інфарманты**: Міранчык Ірына Пятроўна (1936 г. н.) Мірончык Іван Сцяпанавіч (1926 г. н.) Аксак Тамара Рыгораўна (1932 г. н.) Заўвага! Спяваюць і расказваюць разам.
Бок А 1. Гульні на Каляды. 2. Размова пра калядную варажбу. 3. Песня любоўная «Ой, ночанька, ой, цёмная…» 5. Песня сямейна-бытавая «Добры вечар, маладзечанькі…» 5. Размова пра сватанне. 6. Песня вясельная «Дай, сваха, пірага…» 7. Песня вясельная «Дзякуй табе, свата, за пірог». Бок В 8. Песня любоўная «А ў полі вярба…» 9. Песня сямейная «Паляцела птушка ў вырай…»

Матэрыялы касетнага відэаархіва апісваюцца па крытэрыях, прынятых для складання рэестравай ведамасці ўліку матэрыялаў рэгіянальнага архіва (гл. вышэй).

Такім чынам, справа статыстычнага апісання аўдыё- і відэаархіваў патрабуе не толькі цярплівасці, але і дакладнага ведання жанравай класіфікацыі фальклорных твораў.

Справа алічбоўкі захоўваемых у ВНЛБФ бабінных, касетных аўдыё- і відэаматэрыялаў пачалася з 2000-га года, аднак першы вопыт дзейнасці аказаўся адмоўным з прычыны адсутнасці прафесійнага абсталявання (у прыватнасці, спецыяльнай камп'ютэрнай аўдыёкарты, сучаснага камп'ютэра і высокаякасных дыскаў для захоўвання інфармацыі). Сітуацыя пачала вырашацца з 2005 года, аднак спе-

цыфіка алічбоўкі фона- і відэаматэрыялаў патрабуе, з аднаго боку, дасканалага ведання спецыяльных электронных праграм (што само па сабе вырашальна), па-другое – правядзенне рэстаўрацыйных работ, ажыццявіць якія можа спецыяліст-музыказнаўца. На жаль, у штаце вучэбнай часткі лабараторыі на дадзены момант такая пасада не прадугледжана, аднак пытанне можа быць вырашана праз штат навуковай часткі, колькасць супрацоўнікаў якой прапарцыянальна аб'ёму фінансавання, якое прадугледжана на правядзенне навуковых праектаў. На дадзены момант супрацоўнікі лабараторыі завяршаюць працу над адной навуковай тэмай, фінансаванне якой было недастатковым для афармлення ў штат музыказнаўцы. Спадзяемся, што ўдзел у конкурсе пяцігадовых дзяржаўных праграм на 2011–2015 гг. дазволіць вырашыць і гэта пытанне.

Праца ў архіве іншых народаў свету

На сённяшні дзень найменш апрацаваным з'яўляецца архіў іншых народаў свету. Абумоўлена гэта дзвюма прычынамі: па-першае, пасля рэарганізацыі НДЛ БФ ў ВНЛБФ значны час супрацоўнікі новастворанай лабараторыі прысвячаюць арганізацыі вучэбнай і ідэалагічна-выхаваўчай работы; па-другое, аб'ёмы работ па ўпарадкаванні чатырох архіваў, аб якіх гаворка ішла вышэй, не дазвалялі ў поўнай меры ахапіць увагай усе архівы. Тым не менш у архіве іншых народаў свету праведзены першасны этап апісання: сістэматызацыя па краінах, прагляд папак з матэрыяламі і складанне папярэдняга вопісу на папцы (год запісу, месца запісу, збіральнік), нумарацыя папак. Гэтага дастаткова для таго, каб у бліжэйшыя гады пачаць працу ў названым архіве са студэнтамі адпаведных аддзяленняў (найперш «рускай філалогіі» і «славянскай філалогіі», а таксама са студэнтамі, якія прыехалі вучыцца ў БДУ з іншых краін свету – Турцыі, Кітая, Ірана і інш.).

Работа з наведвальнікамі

Супрацоўнікі лабараторыі рэгулярна ажыццяўляюць работу з яе наведвальнікамі. Прынцыпы арганізацыі гэтай дзейнасці заснаваны на даступнасці захоўваемых у архівах матэрыялаў для наведвальнікаў, на патрабаванні згадваць матэрыялы архіваў ВНЛБФ у адпаведных спасылках (да публікацый, дысертацый, кніг і інш.). Дзеля гэтага мы распрацавалі базу дадзеных наведвальнікаў, у якой фіксуецца неабходная інфармацыя па пэўных пунктах. Стварэнне базы дадзеных пачата з 2006 г. і вядзецца па гадах. Прыводзім прыклад запаўнення:

База дадзеных наведвальнікаў ВНЛ беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры БДУ (2006 год)

№	П. І. І/Б.	Установа	Пасада	Мэта наведвання	Тэрмін
1.	Анапрэенка Якаў Рыгоравіч	Пенсіянер	Былы дэпутат Мінскага Савета дэпутатаў, педагог, філосаф, псіхолаг	Выкарыстанне матэрыялаў рэгіянальнага архіва для напісання кнігі пра родную вёску Грушнае Брагінскага раёна Гомельскай вобласці. Зроблены копіі матэрыялаў.	З 26.01.2006 па 27.01.2006

У выпадку, калі матэрыялы архіваў могуць спатрэбіцца наведвальніку за межамі лабараторыі, магчыма афармленне распіскі на імя загадчыка, у якой пазначаецца колькасць матэрыялаў, іх апісанне, сведчанне аб мэце вынасу і даце звароту, пашпартныя дадзеныя, тэлефоны і адрас. Афармленая ў такім выглядзе распіска мае юрыдычную сілу. На сённяшні дзень выпадкаў незвароту ўзятых дадому матэрыялаў не зафіксавана.

Такім чынам, арганізацыя архіўнай справы ў ВНЛБФ БДУ знаходзіцца на этапе статыстычнага апісання і ўпарадкавання пяці архіваў – рэгіянальнага, жанравага, аўдыё- і відэаархіваў, архіву іншых народаў свету. Віды дзейнасці, якія пры гэтым ажыццяўляюць супрацоўнікі лабараторыі, вельмі разнастайныя, прычым большасць з іх патрабуе не толькі звычайнай ўважлівасці і прафесійнай кампетэнцыі, але і цярплівасці. У перспектыве ВНЛБФ збіраецца выйсці на новы ўзровень архіўнай справы – навуковае апісанне архіваў, якое немагчыма зрабіць без статыстычнага апісання. Асноўная заслуга супрацоўнікаў ВНЛБФ на сённяшні дзень – арганізацыя сістэмнай і сістэматычнай работы ў гэтым напрамку. Усе нашы намаганні накіраваны на мадэрнізацыю працэсу апісання і захавання фальклорных твораў, карыстання архіўнымі фондамі і прапаганду беларускай культурнай спадчыны ў свеце.

Заўвагі

* 1. Каб пазбегнуць блытаніны ў назвах лабараторыі беларускага фальклору БДУ, лічым мэтазгодным даць наступную даведку.

Да 1981 года ўсё фальклорныя запісы захоўваліся на кафедрах, якія ажыццяўлялі фальклорную практыку, – беларускай літаратуры і рускай савецкай літаратуры. Калі, дзякуючы пастанове Савета Міністраў БССР ад 1 студзеня 1981 г., БДУ былі вылучаны сродкі для правядзення даследаванняў па беларускім фальклоры і дыялекталогіі, у складзе Праблемнай НДЛ сацыялагічных даследаванняў (якая існавала як структурнае падраздзяленне Навукова-даследчай часткі БДУ) быў утвораны сектар «»Даследаванне беларускага фальклору і дыялекталогіі». Сектар афіцыйна функцыяніраваў на філалагічным факультэце, з часам у ім была сканцэнтравана ўся збіральніцкая фалькларыстычная дзейнасць: практыкі па фальклору і дыялекталогіі, рэгулярныя комплексныя экспедыцыі супрацоўнікаў. Адразу пасля адкрыцця сектара пачалі фарміравацца архівы з фальклорнымі і дыялекталагічнымі запісамі і фонаархіў, запісы з якіх класіфікаваліся і рыхтаваліся да выдання.

Загадам па БДУ ад 14 лістапада 1985 г. на базе сектара «Даследаванне беларускага фальклору і дыялекталогіі» была створана навукова-даследчая лабараторыя беларускага фальклору і дыялекталогіі пры кафедры беларускай літаратуры. Фінансаванне лабараторыі ажыццяўлялася на аснове навуковых праектаў.

1 красавіка 2003 г. вучоным саветам Навукова-даследчай часткі БДУ было прынята Палажэнне, у якім афіцыйна замацоўвалася новая назва лабараторыі як лабараторыя беларускага фальклору. Скасаванне ў назве «і дыялекталогіі» было абгрунтавана тым, што з 1996 г. навуковыя даследаванні этналінгвістычнага характару ў лабараторыі не распрацоўваліся, а матэрыялы дыялекталагічных практык пачалі канцэнтравацца ў архіве новастворанай на філалагічным факультэце кафедры гісторыі беларускай мовы, якая з 1997 г. пачала самастойна ажыццяўляць дыялекталагічную практыку.

1 красавіка 2005 г. загадам па БДУ НДЛ беларускага фальклору была рэарганізавана ў вучэбна-навуковую лабараторыю (ВНЛ) беларускага фальклору на бюджэтнай аснове фінансавання (упершыню ў гісторыі).

Ганна Шваба

ВЫКАРЫСТАННЕ ІНФАРМАЦЫЙНЫХ ТЭХНАЛОГІЙ У ПРАЦЫ КАБІНЕТА-МУЗЕЯ БЕЛАРУСКАЙ КУЛЬТУРЫ

Прынята лічыць, што музей, які з’яўляецца ўстановай культуры, па сваёй прыродзе кансерватыўны, таму найменш трапляе пад уплыў тэхналагічных інавацый. Але неабходнасць руху ў напрамку выкарыстання інфармацыйных тэхналогій прыкладна паўстагоддзе таму паступова стала ўсведамляцца не толькі асобнымі энтузіястамі, але і шырокім колам спецыялістаў, занятых сацыякультурнай дзейнасцю. Гэта тэндэнцыя знайшла сваё адлюстраванне ў Дэкларацыі, прынятай у 1984 г. на Міжнароднай музейнай канферэнцыі ў Квебеку:

«У сучасным свеце, які імкнецца выкарыстаць для свайго развіцця ўсе сродкі, музеі павінны выйсці за межы традыцыйных задач і функцый (ідэнтыфікацыі, кансервацыі і асветы) і перайсці да ажыццяўлення больш шырокіх праграм, якія дазволяць актыўней удзельнічаць у жыцці грамадства і паўней інтэгрыравацца з акаляючым асяроддзем. Каб дасягнуць гэтага і зацікавіць наведвальнікаў у сваёй дзейнасці, музеі ўсё часцей звяртаюцца да прынцыпа міждысцыплінарнасці, да выкарыстання ў культурна-асветніцкай дзейнасці найноўшых метадаў камунікацыі і сучасных форм работы з насельніцтвам» [5].

Дзейнасць фальклорна-этнаграфічнага кабінета-музея беларускай культуры накіравана на дасягненне мэт, у ажыццяўленні якіх важнае месца адведзена сайту www.museum.na.by, а менавіта:

• развіццё і ўдасканаленне сістэмы выхаваўчай работы са студэнтамі, фарміраванне ў студэнтаў пачуцця глыбокай павагі да нацыянальнай спадчыны – гісторыі, культуры, рэлігіі, выхаванне ў студэнцкай моладзі нацыянальнай самасвядомасці;

• узняцце ўзроўню філалагічнай адукацыі, распрацоўка неабходных кірункаў метадычнага забеспячэння вучэбнага працэсу, распрацоўка новых форм вучэбна-даследчай работы студэнтаў і ўдасканаленне кантролю за самастойнай работай студэнтаў;

• наладжванне супрацоўніцтва з айчыннымі і замежнымі арганізацыямі і ўстановамі, якія займаюцца выкладаннем і даследаваннем беларускага, рускага, славянскага фальклору, беларускай культуры і гісторыі (НАН Беларусі, ВНУ Беларусі, Расіі, СНД і інш.) [1, *3–4*].

Тыпавая структура сайта, якую прапаноўвае А. В. Лебедзеў [3], выглядае наступным чынам: 1) інфармацыя аб магчымасці наведвання; 2) гісторыя музея; 3) пастаянная экспазіцыя музея; 4) калекцыі і асобныя прадметы; 5) навуковая інфармацыя; 6) выставы; 7) адукацыйныя праграмы. Як адзначае А. В. Лебедзеў, калекцыі і гісторыя прадстаўлены на музейных сайтах амаль паўсюдна, інфармацыя для наведвальнікаў, пастаянная экспазіцыя і выставы – значна менш, адукацыйныя праграмы і навуковая інфармацыя – у адзінкавых выпадках.

У сваю чаргу, сайт кабінета-музея прадстаўлены ў раздзелах, сярод якіх: «Навіны» – аператыўная інфармацыя аб дзейнасці музея, «Наш летапіс» – інфармацыя аб гісторыі стварэння музея, адлюстраваная ў друкаваных СМІ («Настаўніцкая газета», «Народная газета», газеты «Універсітэт», «Культура» і інш.); «Майстар-класы» – інфармацыя аб

супрацоўніцтве з захавальнікамі і прадаўжальнікамі народных матэрыяльных і нематэрыяльных традыцый, прадстаўнікамі грамадскіх арганізацый, ВНУ і іншых навучальных устаноў, устаноў культуры, «Фотагалерэя» – фотаздымкі музейных экспанатаў (нацыянальнае адзенне і прадметы побыту, беларуская вышыўка, вырабы з ільну, шкла, саломы, дрэва, велікодныя пісанкі, вясельныя караваі і інш.)), «У дапамогу студэнту» (кнігі І. В. Казаковай: «Беларускі фальклор: курс лекцый», «Беларускі фальклор: тэставыя заданні» ў электронным выглядзе), «Беларускі народны каляндар» (разгорнутая інфармацыя па кожным месяцы года).

Сайт павінен пастаянна абнаўляцца, але магчымасцей для гэтага не так і шмат: напрыклад, стварэнне новых раздзелаў, перапрацоўка самой структуры сайта, а таксама своечасовае анансіраванне падзей з жыцця музея. Як адзначае А. В. Лебедзеў, інфармацыя аб магчымасці наведвання і гісторыя музея найбольш простыя раздзелы для падрыхтоўкі. Візуальны рад і тэкставае напаўненне ў гэтых раздзелах практычна не змяняюцца на працягу дзейнасці музея [3].

Акрамя ўласна сайта, інфармацыйныя тэхналогіі могуць прымяняцца ў рабоце музея для таго, каб ствараць візуальны экспазіцыйны кантэкст, які ўзнаўляе ўмовы і асяроддзе пражывання, напрыклад, сялянскай сям'і, умовы бытавання рэчаў і з'яў. Гэта дазваляе не толькі зрабіць музейную экспазіцыю інфармацыйна насычанай, але пры дапамозе сродкаў сучасных тэхналогій раскрыць для наведвальнікаў працэс той ці іншай падзеі або з'явы, даць уяўленне аб чалавеку ў канкрэтных гісторыка-культурных умовах, што спрыяе больш глыбокаму і абдуманаму ўспрыняццю прадстаўленых музейных калекцый.

Напрыклад, сапраўдны матэрыяльны аб'ект (такі, як багацце рэгіянальных разнавіднасцей нацыянальнага касцюма) не заўсёды можа быць прадстаўлены ў экспазіцыі з-за тэматычнай спецыфікі музея, рэальных умоў яго дзейнасці, недаступнасці эскпанатаў і інш. Гэту праблему можна, вядома, вырашыць пры дапамозе ілюстрацый, фотаздымкаў на папяровых і электронных носьбітах (таксама выкарыстанне магчымасцей прэзентацыі Microsoft PowerPoint), але сучасныя сродкі адлюстравання інфармацыі аказваюцца ў больш выйгрышным становішчы.

Так, віртуальныя экспанаты – спецыяльна створаныя аўдыё-, відэа- і мультымедыйныя праграмы, якія выступаюць раўназначнымі ўдзельнікамі экспазіцыйнага «дзейства» поруч з традыцыйнымі

музейнымі прадметамі [3]. Як адзін з варыянтаў – выкарыстанне сродкаў мультымедыя ў музейнай экспазіцыі, калі праграма з’яўляецца састаўной часткай прадстаўляемага аб’екта: гэта можа быць дэманстрацыя касцюма нявесты падчас вясельнага абраду, хатняй вытворчасці (працы за калаўротам або ткацкім станком), музычнага інструмента і яго гучання.

Увогуле, пры дапамозе інфармацыйных тэхналогій можа быць створана мадэль музея, які існуе выключна ў віртуальнай прасторы. Такі музей можа аб’ядноўваць артэфакты па тэме, рэгіёне, праблемным полі і г. д., якія ў рэальнасці знаходзяцца ў розных месцах і складаюць віртуальную калекцыю. На побытавым узроўні віртуальны музей нярэдка асацыіруецца з музеем, які існуе рэальна і мае свой інтэрнет-сайт.

Разуменне і выкарыстанне музея як інстытута сацыяльнай памяці змянялася на працягу гісторыі. Аднак фундаментальнае яго прызначэнне застаецца нязменным – зберажэнне, прэзентацыя і трансляцыя з мінулага ў будучыню галоўных каштоўнасцей і дасягненняў, якія суадносяцца з аксіялагічнымі ўяўленнямі свайго часу. На нашу думку, сайты, у аснову якіх пакладзены інфармацыйныя рэсурсы музея, аказваюцца ў больш выйгрышным становішчы перад сваімі статыстычнымі «братамі».

Інфармацыйныя тэхналогіі ў музейнай справе – гэта сукупнасць навукова-тэхнічных метадаў, сродкаў і рэсурсаў, якія забяспечваюць збор, захаванне, апрацоўку інфармацыі ў музеі і яе распаўсюджання ўнутры і па-за музейнымі сценамі. Гэта прадстаўленне структурыраванай навуковай інфармацыі аб гісторыі і дзейнасці музея, экспанатах і іншых аспектах, якія традыцыйна не даступныя для звычайных наведвальнікаў; аператыўнае абнаўленне інфармацыі і павышэнне эфектыўнасці яе пошуку (праз стварэнне музейных сайтаў і баз дадзеных).

Вынікам прымянення інфармацыйных тэхналогій у музейнай экспазіцыі можна лічыць фарміраванне канкурэнтаздольнасці музея ў сучасных рэаліях; музей, які выкарыстоўвае ў сваіх традыцыйных формах дзейнасці дасягненні камп’ютэрных тэхналогій, стварае якасна новае інфармацыйнае асяроддзе.

Літаратура

1. *Казакова І. В.* Функцыянальная роля тэматычнага кабінета ў адукацыйным працэсе вышэйшай навучальнай установы: метадычны дапаможнік. Мінск, 2008.

2. *Кощеева Е. Л.* Создание и использование музейных информационных ресурсов // Музей будущего [электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: http: //www future.museum ru/part01.010202 htm. – Дата доступа: 01.10.2009.

3. *Лебедев А. В*. Информационные технологии и современная музейная экспозиция // Музей будущего [электронный ресурс]. – 2006. – Режим доступа: http: // www future.museum ru/part03.030401 htm. – Дата доступа: 04.10.2009.

4. Музей и новые технологии // На пути к музею XXI века / сост. и науч. ред. Н. А. Никишин; авт. статей М. Б. Гнедовский, А. В. Лебедев и др. М., 1999.

5. *Ноль Л. Я*. Информационные технологии в деятельности музея // Музеология [электронный ресурс]. – 2007. – Режим доступа: //www museolog rsuh ru/ nol_kniga/Chapter_1/1_0.doc. – Дата доступа. – 23.

Ніна Рашэтнікава

АСПЕКТЫ ВЫВУЧЭННЯ ФАЛЬКЛОРУ Ў ШКОЛЬНЫМ КУРСЕ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Вывучэнне фальклорных твораў на ўроках беларускай літаратуры – традыцыя методыкі выкладання літаратуры і школьнай практыкі. Менавіта таму назапашаны вопыт выкладання, вызначаны асноўныя падыходы. Аднак у апошні час значна скарочаны час на вывучэнне ў тым ліку і тэмы «Вусная народная творчасць» у 5-6-х класах, дзе адбываецца азнаямленне вучняў з жанрамі фальклору. Такім чынам, патрэбны новы позірк на ўжо вядомае, каб дзейнасць настаўніка і вучняў на ўроку была прадукцыйнай і спрыяла літаратурнаму развіццю школьнікаў.

Асноўны прынцып пабудовы праграмы па беларускай літаратуры ў 5-6-х класах – жанрава-тэматычны. На вывучэнне тэмы «Вусная народная творчасць» у праграме па беларускай літаратуры адведзена 11 гадзін. Для чытання і вывучэння прапануюцца казкі «Разумная дачка», «Залаты птах», легенда «Нарач», загадкі, прымаўкі, прыкметы, павер’і. Для чытання і абмеркавання таксама прапануецца шэраг твораў розных фальклорных жанраў. У аснове сістэмы вывучэння фальклорных жанраў у 5 класе – вырашэнне навучальных, выхаваўчых і развіццёвых задач. Своеасаблівасцю чытацкага ўспрымання вучняў 5 класа – з’яўляецца «наіўны рэалізм». Даследчыкі лічаць наіўна-рэалістычнае ўспрыманне мастацкага твора малодшымі падлеткамі неабходным элементам літаратурнага развіцця школьніка-чытача.

Малодшы падлетак адзначае ў творы мастацтва захапляючы сюжэт і цікавы змест, але яму складана вызначыць тэму твора,

ахапіць сюжэтна-кампазіцыйную пабудову, убачыць прычынна-выніковыя сувязі паміж падзеямі. Ён характарызуе вобраз-персанаж у празаічным творы, але яму цяжка зразумець аўтарскую пазіцыю. Адсюль неабходнасць у працэсе вывучэння твора на ўроку скіраваць думку вучня ў патрэбнае рэчышча, узмацніць і ўзбагаціць яго эмацыянальныя рэакцыі, звярнуць увагу на мастацкія сродкі і іх асаблівасць у фальклорных творах. Веды і ўменні, атрыманыя вучнямі ў 5 класе ў працэсе вывучэння фальклору, паглыбяцца і ўзбагацяцца ў 6 і 9 класах.

У пачатку вывучэння тэмы «Вусная народная творчасць» у 5 класе настаўнік у працэсе гутаркі актывізуе веды, атрыманыя школьнікамі ў пачатковых класах. Так, з жанрам казкі вучні ўжо знаёмыя, цяпер іх веды ўзбагачаюцца разуменнем відавой адметнасці казкі. Знаёмячыся з тэарытычным раздзелам, змешчаным у падручніку-хрэстаматыі, вучні зачытваюць вызначэнні, характэрныя для казак пра жывёл, бытавых і чарадзейных.

Казкі пра жывёл – самыя старажытныя з усіх разнавіднасцей казак, бо звяры і жывёлы – першая і галоўная тэма архаічнага мастацтва (палеалітычны жывапіс). Чалавек паступова вызваляўся ад страху перад зверам, і казкі пра жывёл узбагачаліся бытавымі матывамі. Вобразы жывёл у казках усё часцей выкарыстоўваюцца як алегарычныя, праз іх высмейваюцца недахопы чалавека: скваппнасць, хітрасць, лянота і г. д. Такім чынам, у казках пры жывёл ёсць іншы сэнс, які неабходна знайсці ў тэксце. Яркасць вобразаў, займальны сюжэт, багацце мовы робяць казку пра жывёл папярэдніцай бытавой казкі. Для чытання і абмеркавання ў 5 класе прапануюцца казкі «Музыкі» і «Воўк і сабака». У казцы «Музыкі» асёл, сабака, кот і певень не могуць спяваць разам. Ад іх «канцэрта» схаваліся ў непраходныя нетры дзікі і лані, ваўкі і мядзведзі. Прыціхалі ў дуплах вавёркі, у норках – мышы. З дрэў зляцелі ў момант птушкі. Гэта казка толькі зачынам нагадвае байку рускага байкапісца І. Крылова «Квартэт», бо ёсць разгортванне сюжэта, дзе чацвёрка мужных музык выганяе з хаты разбойнікаў, і тыя назаўсёды пакідаюць абжытыя мясціны. А сябры-музыкі пасяліліся ў хаце і сталі «жыць-пажываць, бяды не ведаць». Разгляд гэтай казкі, вылучэнне асноўнай думкі твора дазволіць сфарміраваць у школьнікаў веды, якія ў далейшым стануць аналітычнымі ўменнямі. Вучням прапануецца падумаць над наступнымі пытаннямі і заданнямі:

– Чаму казка называецца «Музыкі»?

– Параўнайце зачын і канцоўку твора.

– У чым сіла «музыкаў»? Чаму яны перамаглі разбойнікаў?

Важна, каб школьнікі вызначылі асноўнае ў творы, якое заключаецца ў тым, што, нягледзячы на розныя музычныя густы і майстэрства, героі казкі моцныя таму, што ўмеюць падтрымаць адзін аднаго, разам змагацца з ворагам.

Гутарка напачатку ўрока, у працэсе якой вучні абмяркуюць казку «Музыкі», будзе прадукцыйным пачаткам работы над тэкстам бытавой казкі «Разумная дачка». Казку на ўроку чытае настаўнік, пасля чаго вучням могуць быць прапанаваны наступныя пытанні і заданні:

– Дакажыце, што казка «Разумная дачка» адносіцца да віду «бытавых».

– У чым вы бачыце кемлівасць і розум галоўнай гераіні?

– Як вы разумееце эпізод суда, які ўчыніла дзяўчынка? Перакажыце эпізод ад імя галоўнай гераіні казкі.

Работа на ўроку над вобразамі-персанажамі казкі дасць магчымасць замацаваць і паглыбіць веды і ўменні на наступным уроку, дзе вывучаецца чарадзейная казка «Залаты птах». Пры падрыхтоўцы да гэтага ўрока школьнікі могуць параўнаць зачыны і канцоўкі казак розных відаў і ў пачатку работы над казкай «Залаты птах» вызначыць своеасаблівасць зачыну чарадзейнай казкі: «Былі ў аднаго чалавека тры сыны: два разумныя, а трэці – дурны» [1, *31*]. Вучні ў працэсе гутаркі падкрэсліваюць падабенства зачынаў у чарадзейнай казцы, дзе дзейнічаюць незвычайныя героі, дапамагаюць добрыя чараўнікі і цудадзейныя рэчы.

Казка выразна чытаецца настаўнікам, пасля чаго вучні адказваюць на пытанні і выконваюць заданні, скіраваныя на эмацыянальную рэакцыю чытача, на асэнсаванне зместу, на развіццё фантазіі, на выяўленне мастацкіх сродкаў вобразнасці ў тэксце.

Прыкладныя пытанні і заданні:

– Якія пачуцці выклікала ў вас казка? Што выклікала смех ці сум? У якія моманты вы асабліва паспачувалі героям?

– Чаму толькі Іван змог пабачыць залатога птаха?

– Ахарактарызуйце старэйшых братоў Івана.

– Хто дапамог Івану вярнуцца дадому і чаму?

– Перакажыце казку ад імя розных герояў: братоў Івана, самаго Івана, бацькі, кухара, караля і інш.

Завяршаючы работу над народнай казкай, прапануем школьнікам прыдумаць казку. Папярэдне абмяркоўваем зачыны і канцоўкі розных казак, іх сюжэтна-кампазіцыйную пабудову і адкрываем падручнік на старонцы 60, дзе змешчаны раздзел «Прыказкі». Пасля абмеркавання трапных народных выслоўяў, вырашаем напісаць казкі, у назве якіх былі б прыказкі: «Хто не шануе чужога, той і свайго не мае», «Найсмачнейшы хлеб ад сваёй працы», «Людзей слухай, а свой розум май», «Чужым розумам не пражывеш» (па выбару).

Наступным этапам работы над фальклорнымі творамі з’яўляецца вывучэнне на ўроку беларускай літаратуры легенды «Нарач». У пачатку ўрока звяртаем увагу школьнікаў на своеасаблівасць жанру легенды, адрозненне легенды ад казкі. Вучні зачытваюць у падручніку азначэнне легенды – гэта фальклорнае фантастычнае апавяданне, даведваюцца таксама, што ёсць сярод легенд і такія, дзе адсутнічае фантастычны, чарадзейны элемент. Легенда «Нарач», якую спачатку чытае настаўнік, аналізуецца на ўроку ў працэсе гутаркі. Важна, каб школьнікі звярнулі ўвагу на час і прастору ў творы.

Пытанні і заданні:

– Калі абываецца дзеянне ў легендзе?

– Дзе ў нашай краіне знаходзіцца возера Нарач?

– Як апісана возера ў легендзе?

У далейшым работа над тэкстам канцэнтруецца на характарыстыцы галоўных герояў: Нары, Андрэя і пана. Пажадана, каб пытанні і заданні, скіраваныя на аналіз вобраза-персанажа, тычыліся партрэта, паводзін, характарыстыкі мовы герояў, своеасаблівасці пейзажа, які з’яўляецца падсветкай для раскрыцця характару.

Вучні зачытваюць на ўроках эпізоды, выяўляюць прычынна-выніковыя сувязі паміж імі. Трагедыя Нары, імя якой дало назву возеру, дазваляе школьнікам яскрава зразумець сацыяльную няроўнасць у той гістарычны час, калі, паводле легенды, адбываліся падзеі. Смеласць і мужнасць Нары, яе свабодалюбства – гэта пратэст прыгоннай дзяўчыны, якая не мае права на шчасце.

З працай над жанрам легенды можна з поспехам, на наш погляд, аб’яднаць работу над прыкметамі і павер’ямі. Вучні зачытваюць тэарэтычны раздзел у падручніку і пачынаюць адрозніваць прыкметы ад павер’яў. Калі прыкметы – гэта абагульнены народам жыццёвы вопыт, што перадаваўся стагоддзямі з пакалення ў пакаленне, то павер’і грунтуюцца на выдумцы, фантазіі чалавека, які імкнуўся растлумачыць малазразумелае.

Наступны этап работы над прыкметамі і павер’ямі – асэнсаванне вучнямі народных выслоўяў, змешчаных у падручніку. Такіх, напрыклад, як «грымоты ў верасні – на цёплую восень», «гром у кастрычніку – будзе зіма без снегу» [1, *72*]. Настаўнік дае школьнікам заданне: дапоўніць спіс выслоўяў вычытанымі з іншых кніг або пачутымі ад бацькоў.

Сістэма работы над фальклорнымі творамі ў 5 класе завяршаецца азнаямленнем з жанрам загадкі. Загадкі з даўніх часоў былі вясёлай гульнёй розуму і фантазіі чалавека, а ўменне іх разгадваць часта дапамагала казачным героям перамагчы ворагаў. Прыкладна так можа настаўнік распачаць размову на ўроку пра жанр загадкі, і пазней вучні прывядуць эпізоды з казак (заданне знайсці іх і прынесці на ўрок было дадзена папярэдне), дзе героі адгадваюць складаныя загадкі. Наступным этапам работы будзе асэнсаванне тэарэтычнага раздзела з падручніка і знаёмства са змешчанымі ў ім загадкамі. Пажадана, каб заданні на дом былі скіраваныя на тое, каб знайсці некалькі загадак, якія на наступным уроку будуць выкарыстаны ў спаборніцтве паміж дзвюма або трыма групамі школьнікаў, і намаляваць асобныя элементы загадак. У далейшым гэта спатрэбіцца для творчай работы.

На ўроку спаборніцтва паміж групамі таксама можна арганізаваць па-рознаму. Адзін з варыянтаў гульні – «Лабірынт». Пасля кожнай адгаданай загадкі вучань мае права зрабіць крок у бок правільнага выхаду з лабірынта.

Другі этап урока – стварэнне загадак. Напачатку неабходна паглядзець, як яны ствараюцца. Настаўнік чытае загадку і паказвае вучням, што прадметы ў загадках называюць па-іншаму, а яго адзнакі заўсёды паказваюць з іншага боку. Напрыклад, *«Круглы хлявец поўны белых авец.* (Гарбуз)*»*. Як бачым, кожнае слова ў загадцы мае пэўнае значэнне. «Круглы хлявец» падобны да гарбуза, а «белыя авечкі» – яго зярняты.

У далейшым настаўнік разам з вучнямі складае загадку, напрыклад, пра хвалю. Якая яна? – Імклівая, залежыць ад ветру. – Што яна робіць? – Гуляе. З гэтых адзнак можна зрабіць наступную загадку: «Па моры імчыць, пад ветрам гуляе, да берага дойдзе – адразу знікае». Магчымы розныя варыянты.

З малюнкаў, якія прынеслі школьнікі на ўрок, можна скласці рэбусы, якія таксама з’яўляюцца загадкамі. Рэбус – гэта намаляваная

загадка. Напрыклад, заяц: *за* літарай Я можна напісаць літару Ц. На дом вучням можна прапанаваць прыдумаць некалькі загадак і намаляваць рэбусы.

Работа па вывучэнні фальклорных твораў працягваецца ў 6 класе, дзе ў тэме «Фальклор і літаратура» разглядаецца беларуская міфалогія і беларуская народная песня. Вучні паглыбляюць сфарміраваныя папярэдне веды, знаёмячыся з фальклорнымі творамі «Дамавік ездзіць на конях», «Палешукі і палевікі».

Завяршаючым этапам вывучэння фальклорных жанраў у сярэдняй школе з’яўляецца абагульненне ведаў на ўроку, тэма якога «Міфалогія – фальклор – літаратура».

Літаратура

1. *Цітова Л. К.* Беларуская літаратура: вучэб. дапам. для 5-га класа агульнаадукац. устаноў з беларус. і рус. мовамі навучання: у 2 ч. Ч. 1. Мінск, 2009.

Раздзел 7

МАТЭРЫЯЛЫ ДА ЭНЦЫКЛАПЕДЫЙ І СЛОЎНІКАЎ

Рыма Кавалёва

АРХАІЧНЫ ФАЛЬКЛОР

Архаічны фальклор – нулявая, але самая працяглая фаза сусветнага фальклору. Яна адыграла выключную ролю ў сацыялізацыі чалавека,ператварэнні яго ў чалавека культурнага, фарміраванні базавых культурных сцэнарыяў – ініцыяцыі, ахвярапрынашэння, транссубстантывацыі (уяўленне сябе тым, каго прадстаўляеш у абрадзе), у запачаткаванні элементарных сінтаксічных структур і першасных матрыц сэнсаўтварэння, аформленых словам і праз слова. Існуе думка, што на гэтай стадыі фальклорам з'яўляюцца ўсе формы духоўнай культуры, звязаныя з мовай (монафальклалрызм). Архаічны слоўны фальклор існаваў у складзе сінкрэтычных комплексаў духоўнай культуры дародавага грамадства татэмнага тыпу, абслугоўваў яго камунікатыўныя, пазнавальныя, сацыяльна-класіфікацыйныя, семіятычныя, практычныя патрэбнасці, уяўляў сабой непарыўнае адзінства калектыўных скокаў, рытуальных (знакавых) дзеянняў, харавога спеву пры вызначальнай ролі рытму, які ператвараў неарганізаваную групу ў псіхалагічны маналіт. Тэксты архаічнага фальклору адрозніваліся ад бытавога маўлення вышынёй гуку, наяўнасцю рытмаформулы, бясконцымі паўторамі двух-трох слоў, часам бессэнсоўных, або базавай фразы з заменай у ёй аднаго элемента ці прырашчэння да яе новых (ланцужковая сувязь). Аўтэнтычныя ўзоры архаічнага фальклору невядомы. На аснове параўнальнага аналізу асаблівасцей фальклорнай культуры сучасных нецывілізаваных плямёнаў, тыпалагічнай ідэнтыфікацыі семантычнай інтэрпрэтацыі архаічных перажыткаў у класічным (нацыянальным) фальклоры розных народаў, у тым ліку беларускага, і гіпатэтычна рэканструюцца толькі некаторыя яго структуры.

Гістарычнае развіццё архаічнага фальклора складалася з шэрага стадый, кожная з якіх пакінула след у беларускім фальклоры: а) стадыя няўстойлівых маўленчых форм пры крышталізацыі камунікатыўных сігналаў-знакаў – выгукаў, падобных да пазней-

шых працоўных воклічаў, псіхалагічных выкрыкаў, пазбаўленых нават сэнсу, якія сталі складовай часткай абрадавых песень: «*Гэй, каляда!*», «*У-у-у!*», «*Ой, ляло, ляло*» (вяснянкі), «*Ох, і вой, люлі*» (песні абраду ваджэння «стралы»), «*Ой, то-то*» або «*То-то-то*» (купальскія песні) і пад.; б) стадыя назапашвання рознапланавых маўленчых структур, якія будуць выкарыстоўвацца ў фальклоры, – імператыўных, інвектыўных, прывітальных, засцерагальных, заклінальных, эмацыянальна-псіхалагічных і г. д., звязаных з першаснымі міфалагічнымі ўяўленнямі або свабодных ад іх.

Уяўленне аб першасных структурах даюць абрадавыя песенныя формулы тыпу «*Радуйся, зямля*»*,* «*Расхадзіся, развесяліся*»*,* «*Дай жа божа пану гаспадару*»*,* «*Радзі божа жыта*»*,* «*Хай здохне аўца*»*,* «*Нашы хлопчыкі казадойцы*» і пад., выслоўі тыпу «*Дай бог,* «*Бывай здароў, Трымайся*»*,* «*Клёў на рыбу*»*,* «*Крый божа*»*,* «*Здубяней*»*,* «*Ах ты, ветрагон*» (*вылупак, жаба, погань, корч, гадзіна* і да т. п.); в) стадыя сітуатыўнага фальклору, які кожны раз ствараўся з «нагоды» і тут жа забываўся, не пераніМаўся і не перадаваўся з вуснаў у вусны; г) стадыя паступовага замацавання тыповых твораў, якія насілі характар паведамлення (аб вяртанні паляўнічых і пад.), апавяшчэння (аб з'яўленні пагрозы і пад.), выконвалі функцыю кансалідацыі сіл, канстатацыі псіхалагічнай рашучасці (даць адпор і пад.); д) стадыя назапашвання песенных і замоўных структур, якія ўласцівы і беларускім фальклорным тэкстам: структура размеркавання (каму – што, каму – хто), пажадання (хто – каму – што), прасторавага пераносу, выгнання, адсылання (што (хто) – ад (з) – да) і пад.; е) і, нарэшце, стадыя тыповых *словаспеваскокаў*, замацаваных традыцыяй, структурна пэўных, з актыўным выкарыстаннем знойдзенага ў тую эпоху далучальнага тыпу сувязі, на якім пабудаваны кумулятыўныя (ланцужковыя) казкі тыпу «Церамок», магічная песня ваўка ў казцы «Спевы ваўка», валачобныя песні на каляндарную тэму з канструкцыяй «*а патом таго*» (і без яе) і іншыя творы беларускага фальклору.

Напрамак фалькларагенезу назаўсёды абумовілі спецыфічныя зрухі, што адбыліся ў архаічную эпоху: зрух у свядомасці чалавека, дзе запанаваў прынцып аніматызму – панадушаўлення; зрух у рэальнасці сацыяльнага жыцця – вылучэнне сябе з кантынуальнай адзінкі *чалавекапрырода* і атаясамленне ўжо з безасабовым згуртаваннем татэмнага тыпу, зрух у жыццезабеспячэнні з напрам-

кам ад пасіўных (збіральніцтва) да актыўных форм гаспадарання (вынаходніцтва лука, інтэнсіўнае паляванне, прыручэнне жывёл). Але былыя сінкрэтычныя міфалагічныя канструкты не знікаюць, яны трансліруюцца далей і адгукаюцца ў беларускім фальклоры: канструкт *чалавекакамень* – у легендах аб камянях-шаўцах і краўцах, *чалавекарасліна* – у каляндарнай абраднасці з такімі персанажамі, як Траецкая бярозка, прыбраныя ў зеляніну і кветкі Куст, русалка, Купалка, *чалавекажывёла* – у казках з персанажамі тыпу Івашка Мядзведжае вушка, Іван Сучкін сын, Кабылін сын і пад.

Вынікам зрухаў стала фарміраванне чатырох універсальных парадыгмаў, якія выяўляюцца і ў беларускім фальклоры:

1. Метапазіцыя *я – іншае* з вытворнымі *сваё – чужое*, *унутранае – знешняе* і пад., разрастанне поля «іншага», адчужанага ад «я». Стасункі «я» з «іншым» (сакральным, чужым, транцэндэнтным, варожым) становяцца галоўным сюжэтам абрадавага фальклору, замоўнай магіі, прымхліц, а значна пазней адгукнуцца ў казкавых сюжэтах і песенных канфліктах.

2. Атаясамліванне чалавека і прыроднага праз агульны татэм. Матрыца татэмістычнай тоеснасці стане семантычным падмуркам прынцыпу метамарфозы, паспрыяе з'яўленню шэрага спецыфічных матываў, выяўленых і ў беларускім фальклоры: нараджэнне героя ад з'едзенай маці цудоўнай рыбы, гарошыны, што раней разумелася як напаўненне татэмам, звер (жывёла, вуж, змей) – супруг, птушка – нявеста, дачка – птушка, ваўчок – пераможца ў шлюбным спаборніцтве і г. д.

3. Фарміраванне культа паміраючага (забітага) і ўваскрасаючага звера, які зменіцца на культ паміраючага (разарванага, разрэзанага на часткі) і ўваскрасаючага бога расліннасці. Аднак нават апекуны земляробства захаваюць рэліктавае жывёльнае аблічча (калядная «каза», мядзведзь і казёл у жніўных песнях), аграрна-магічныя матывы будуць сінтэтычна спалучацца з анімалістычнымі і арніталагічнымі ў каляндарных песнях. Жніво і сватанне па інерцыі стануць метафарычна перадавацца праз гатовыя папярэднія вобразы архаічнай эпохі – вайну і паляванне, а пашыранае разуменне багацця застанецца ў сувязі з рогам (беларуская казка «З рога ўсяго многа»).

4. Запачаткаванне анімістычнай парадыгмы: першабытны аніматызм, калі ўсё ўспрымалася нерасчлянёна, саступае месца анімізму з раздзяленнем і суб'ектаў, і аб'ектаў на матэрыяльную

субстанцыю і ідэальную (душа), прычым апошняе ўсведамляецца як віталістычны фактар. Адсюль карані фальклорнага ўвасаблення розных духаў няпэўнай морфікі (лясун, вадзянік і пад.), успрыманне чалавечай душы праз старыя, прыродныя, формы (птушка, матылёк, муха).

Архаічныя структуры ў значнай ступені міжнародныя. Іх вобразнае напаўненне вар'іруецца ў розных этнічных традыцыях. Суадносіны агульначалавечага (узровень глыбінных структур) і спецыфічна этнічнага (узровень паверхневых структур) у беларускім фальклоры абумоўлены канкрэтнымі ўмовамі гістарычнага развіцця беларусаў, асаблівасцямі іх быцця, ментальнасці, фальклорнага мыслення.

Літаратура

1. *Кавалёва Р. М.* Традыцыі архаічнай культуры ў беларускім фальклоры // Фальклярыстычны калейдаскоп: зб. арт. Мінск, 2009.

2. Ранние формы искусства: сб. статей / сост. С. Ю. Неклюдов, отв. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1972.

3. *Тайлор Э. Б.* Первобытная культура. М., 1989.

ВАДЖЭННЕ КУСТА

Ваджэнне Куста (Кусты) – унікальны жаночы прадуцыравальны абрад, характэрны для Пінскага Палесся і сумежных тэрыторый, помнік духоўнай культуры дрыгавічоў, ядро свята «Куст», якое займае тры дні пасля Траецкай нядзелі. Ваджэнне Куста адбываецца ў панядзелак, радзей у нядзелю. Хаця абрад зазнаў пэўныя змены, страціў некаторыя моманты, яго рэгламент у асноўным захаваўся або пакінуў сляды ў выглядзе сталых песенных матываў. Абрад пачынаецца з рытуальнага «апранання» Куста ў зеляніну адпаведна мясцовай традыцыі, прычым у песнях акцэнт робіцца на клёне. Уласна ваджэнне складаецца з шэсця па вуліцы, падчас якога спяваюць таночныя (карагодныя) песні, і абходу двароў, дзе гучаць іншыя песні – рытуальна-заклінальныя. Яны ўтрымліваюць шэраг тыповых матываў: паведамленне аб ўтварэнні Куста ў лесі, «*юв вэлыкому бору*» – «*Ой, звылы Куста із зылёного клёну*», «*Ізвылы вынка із зылёного клёну*», «*Ой, наш Куст юв зылёный май вбравса*», аб ваджэнні Куста, «*дэ пшынычэнька густа*», «*до славного двору*»; зварот да гаспадара ці гаспадыні з заклікам выйсці з новага пакою, прыняць гасцей, дазволіць ім стаць каля ганачка, спяваць «куста», аддзя-

чыць Куста і яго світу – «*Кусту піты – йісты даты*», «*пончошкі, чырывычкы*», «*прыпевалночкам*» – «*по золотому*», «*бочку мэдочку*», «*тры бутылкы налывкы*», «*хоць на годэжу*» і да т. п.; ухваленне свайго найпрыгажэйшага Куста, якому быццам бы зайздросцяць усе суседнія вёскі, і саміх сябе – «*войско дэвоцкое*», якое ніхто не б’е, не карае, а толькі велічае, пераймае, запрашае да сябе; на гэтым фоне даволі сціплае ўхваленне гаспадароў – «*У нашого дядька хорошэнько на дворэ*», расце чарэшня, а на ёй сокал з ззяючымі крыламі; заклінанне ўраджаю з ужываннем сцвярджальнай магічнай формулы – «*Ой, дэ Куста, сочэвычэнька густа*», просьбітнай – «*Зароды, божэ, да всякую пашныцю*», «*Нэхай вашэ жыто дай юв полю буяе*», «*колосыцца*». Пасля абходу хат Куста вядуць да абранай хаты, дзе адбываецца застолле з песнямі і танцамі, або да сталоў, накрытых на вуліцы пад дрэвамі. Асобны рытуал звязаны з «вопраткай» Куста, якой надавалася магічная сіла. Яе кідалі ў ваду, каб забяспечыць вільгаць на палях, разрывалі на часткі, каб выкарыстоўваць у лекавых мэтах, раскідалі па вуліцы і па агародах у прадуцыравальных мэтах, захоўвалі для купальскага вогнішча.

Ваджэнне Куста грунтуецца на двух шчыльна звязаных паміж сабою старажытных культах – раслiннасці і продкаў. Раней слова «куст» разумелася як «род», што зафіксавалі летапісы 13 ст. На паняцці «родавы куст» заснаваны беларускія прыказкі «*Пакланіся Кусту* (г. зн. свайму роду, сваім продкам), *то ён дасць хлеба лусту*», «*Дзе стары куст, там двор ні пуст*», назапашана маёмасць, «*Добрага куста добрыя адросткі*», у нашчадках знаходзіць працяг слава і гонар роду. Палеская традыцыя прадпісвала ўзроставае адасабленне ваджэння Куста, бо маці і іх дочкі належалі да розных радоў. Абрад паасобку выконвалі «*дівочкы дай малыі*», «*дівкі*», што «*хорошэ Куста водять*» і «*Куста да ўсяя жоноцкая*». Абрадава-песенны Куст выступае як увасабленне раслінных сіл (інакш ён не быў бы Кустам), аб’ект пакланення – «*Пакланіся Кусту*», сродак уплыву на ўрадлівасць – «*Дэ Куста водылы, там пшынычэнька родыла*», форма рытуальнага ўзнаўлення сувязі паміж усімі членамі роду, «*молодая*» (нявеста). «*Звіванне Куста*» містычным чынам ажыццяўляе «звіванне» пакаленняў, гэта даніна павагі продкам – мужчынам і жанчынам, адсюль дзве назвы – Куст і Куста. Зеляніна Куста (клён, ліпа, бяроза, лаза) – знакі адпаведнага роду і сімвал жывога яднання ўсіх яго членаў. Дзявоцкасць Куста і статус «*молодой*» – умова рытуальнага забеспячэння існавання роду ў часе праз шлюб і буду-

чае нараджэнне дзяцей. Матыў «*хто пакосіць сачавіцу каля Куста, той адпросіць дзяўчыну ў бацькі*» рэпрэзентуе апекаванне «*Куста*» шлюбамі. Чацвер пасля свята «Куст» называецца «Жаночая Тройца» або «Наўская Тройца» (наўі – памерлыя) і прысвячаецца памінанню продкаў на могілках. Наогул траецка-русальны абрадавы комплекс, часткай якога было ваджэнне Куста, быў звернуты да жыццядайных міфалагічных сіл, у тым ліку продкаў, ад якіх залежыў пераход да піка вегетатыўнага сезона, росквіт прыроды, будучы ўраджай, здароўе і дабрабыт. Звесткі пра стан куставай абраднасці ў 19 ст. пакінулі Л. Галамбёўскі (1831), Р. Зянькевіч (1851), П. Быкоўскі (1878), Д. Булгакоўскі (1890), М. Доўнар-Запольскі (1895), П. Шэйн (1902), Е. Раманаў (1911) і інш.

Літаратура

1. *Кавалёва Р. М*. Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: у 3 ч. Ч. 1. Заходнепалескія куставыя песні. Мінск, 2008.

2. *Раговіч У. І.* Песенны фальклор Палесся: у 3 т. Т. 1. Песні святочнага календара. Мінск, 2001.

3. *Шарая О. Н.* Ценностно-нормативная природа почитания предков. Минск, 2002.

ВАДЖЭННЕ МАІ

Ваджэнне Маі – характэрны для Палесся старажытны позневеснавы магічны абрад аграрна-жывёлагадоўчай скіраванасці. Узноўлены фальклорна-этнаграфічным гуртам «Палескія напевы» з в. Новае Палессе Лельчыцкага раёна Гомельскай вобласці паводле ўспамінаў трох мясцовых жыхарак пажылога ўзросту. Абрад выконвалі маладыя дзяўчаты, а Маю ўвасабляла іх сяброўка ў зялёным убранні, зробленым выключна з папараці, і з прыгожым вянком на галаве, сплеценым з зялёных раслін і кветак. На сённяшні дзень вядомы толькі адзін узор майскай песні:

Девкі на Тройцу
За сілом ходілі.
За собою оны
Маю воділі.

У кого в дворэ
Маю воділі,
Грэчка й пшаніцы
В того роділі.

У чыёй хаті
Мая танцуе,
Овёс і ячмень
Там колосуе.

На с’яту Тройцу
Мая гуляла,
Нашым конікам
Грывы чэсала.

Трохступенчаты абходны абрад пачынаўся «*за сілом*», уключаў наведванне палёў, працягваўся «*в дворэ*», завяршаўся «*ў хаті*» і меў на мэце магічнае забеспячэнне ўраджаю. Мая лічылася апякункай выспявання палявых культур, сакральнае значэнне надавалася яе танцу і хаджэнню. Акрамя таго, Мая ўшаноўвалася як даглядчыца коней. Яна прадстаўляла жаночы полюс сферы міфалагічных апекуноў жывёлы, а мужчынскі – шэраг персанажаў ад язычніцкіх Вялеса і Юр'я-Юрылы да шматлікіх хрысціянскіх (Флор і Лаўр, Аўлас, св. Барыс, св. Мікола ды інш.). З культам Маі, якая «чэша коням грывы», суадносіцца палескі Конскі Вялікдзень, які адзначаўся пасля Тройцы, у аўторак.

Ушанаванне Маі, засведчанае Л. Галамбёўскім (1831), існавала таксама на Піншчыне і ў іншых мясцінах напачатку месяца пры ўстанаўленні так званага майскага дрэва, упрыгожанага рознакаляровымі стужкамі. Звычай шырока вядомы ў заходнееўрапейцаў, славян, зафіксаваны на Гомельшчыне. За вёскай, дзе закопвалася ў зямлю спецыяльна ссечанае дрэва, палешукі ладзілі масавае гулянне. Вакол дрэва вадзілі карагоды, спяваючы песні з рэфрэнам «О, Мая, Мая!» – у гонар вялікай багіні, як палічыў аўтар. На Тройцу ўрачыстасць паўтаралася, на яе завяршэнне дзяўчаты вадзілі вясковай вуліцай Маю, ролю якой выконвала ахутаная з галавы да ног у бярозавыя галінкі іх сяброўка. Пры гэтым яны танцавалі і спявалі адпаведныя песні, але ў якасці прыклада Л. Галамбёўскі прывёў песню «Каля таго да зялёнага Куста», прыналежную да абраду ваджэння Куста, што адбываўся ў панядзелак пасля Тройцы. Паступова майская абраднасць паглынулася куставай як больш значнай для палешукоў. Майскі абрад, прымеркаваны да траецкай нядзелі, пачаў усведамляцца як куставы, а Мая згубіла ўласнае імя. Арыгінальныя майскія песні ўвайшлі ў склад куставых. Аб іх існаванні сведчаць песенныя матывы цяперашніх куставых песень, звязаныя з дрэвам, весялосцю, танцамі: «*Ой, пойду, где мне весёлэнько*, // *Шчо літо, зіма дерэво зелэненько*», «*Ой, у Чэнчыц да водыца лэліе*, // *А на ставочку дэрэво зэлэніе*», «*На горы да на новуй крэмэніцы* // *Танцовалі девкі, молодіцы*» і да т. п. Заклік «*Да не сечыце да зелёного гаю*» суадносіцца якраз з рытуальным момантам ссякання майскага дрэва. Уласна майскія песні запісваліся ў 60-я гг. ХХ ст. на захадзе Смаленшчыны, этнічнай тэрыторыі беларусаў. Яны выконваліся пры абходзе палёў: «*Девки, молодухи коло жита ходили*», але постаць Маі

адсутнічала, у прыпеве акцэнтаваўся мужчынскі складнік майскага абрадавага комплексу: «*Ай, Маю, Маю, // Маю зеленой*!» Ваджэнне Маі – частка сусветна вядомага культу містычнай творчай сілы, суаднесенай з жаночым і мужчынскім пачаткамі (мая – май). Для беларусаў увасабленнем *Мая* з'яўляецца траецкая зеляніна – *май*, ссечаныя маладыя дрэўцы і галінкі, якімі ўпрыгожваліся двары, хаты, будынкі (заходнія славяне, наадварот, з *маем*, *маікам*, *гаікам*, *новым лецечкам*, г. зн. невялічкім дрэўцам, абходзілі двары), а *Маі* – дзяўчына ў зялёным траецкім *маі*. Беларускія *май* і *Мая* суадносяцца з заходнееўрапейскімі абрадавымі парамі – Маяй і Маем, майскім жаніхом і нявестай, каралём і каралевай, лордам і лэдзі мая.

Літаратура

1. *Кавалёва Р. М.* Абрысы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору. Мінск, 2005.

2. *Кавалёва Р. М.* Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору. у 3 ч. Ч. 1. Заходнепалескія куставыя песні. Мінск, 2008.

МАЙСКАЯ АБРАДНАСЦЬ

Майская абраднасць – комплекс святочных аграрна-жывёлагадоўчых абрадаў і звязаных з імі песень, прыкмет, карагодаў, павер'яў, забарон, прадпісанняў. Яе асноўныя кропкі – Юр'я, «Страла», Зялёныя святы (Сёмуха, Тройца) з ушанаваннем бярозкі, ваджэннем Куста, ваджэннем Маі, Русальніца з провадамі русалкі. Кожная частка майскай абраднасці грунтуецца на адпаведным кульце, у шырокім сэнсе – на кульце сакральнай сілы адраджэння, апладнення, нараджэння, увасобленай у бажаствах, каляндарных сімвалах, абрадавых фігурах і дзеяннях. Рытуальнае ядро юраўскіх абрадаў – культ бажаства, вядомага пад імёнамі Юр, Юрай, Юрыла, Юра, Юр'я. Гэта бог творчай пажадлівай страсці, носьбіт свяшчэннай сілы – *юра*, *юрлівасці*, *юравання*, веснавы супруг Зямлі, якую ён «адмыкае» залатымі ключамі (сімвалізацыя рытуальнага шлюбу), апякун руні, уладар ваўкоў і іншых драпежнікаў, заступнік свойскай жывёлы. Абраднасць складаецца з першага выгану жывёлы на жыватворную расу, пастухоўскіх абрадаў перадачы жывёлы пад ахову Юрыя, замаўленняў, сямейнага і калектыўнага наведвання палёў (звычаі «юраўская свечка», «хадзіць на расу», «церушыць расу», «гоныты росу» ды інш.), маладзёжных карагодаў каля жыта, качання па руні, абыходаў пасеваў.

Прадуцыравальна-засцерагальны абрад ваджэння і пахавання «стралы» (Гомельшчына) грунтуецца на двух міфах: першы – пра шлюбны саюз зямлі і неба з яго апладняльнымі сонечнымі промнямі-стрэламі, другі – пра навальнічнага Перуна, яго рытуальны шлюб з зямлёй і барацьбу з ворагам – змеепадобным богам падзем'я, багацця, жывёлы Вялесам, пазней – нячысцікам. Да поля ішлі пад песню пра стралу, якая кагосьці забівае або не павінна забіць, там вадзілі карагоды, закопвалі ў зямлю сімвалы «стралы» – магічны акт апладнення зямлі і адначасова адвядзення ад вёскі маланкі.

Зялёныя святы і Русальніца – заключны акорд містэрыі адраджэння зямлі, увасобленага праз натуральны каляндарны сімвал – траецкую бярозку, ссечанае і прынесенае ў паселішча дрэва-май, належным чынам «апранутага» ў зеляніну чалавека (дзяўчынку, дзяўчыну, жанчыну). Каляндарныя сімвалы падобнага выгляду маглі мець розныя імёны (Куст, Мая, Русалка – дзяўчыны ў зялёнай «вопратцы»), а рознага – агульнае імя (русалка – дзяўчына ў зеляніне або рыззі, саламяная лялька, чучала «каня» або «кабылы»), але ўсе яны знаходзіліся ў агульным семантычным полі, персаніфікавалі нараджальныя сілы маці-зямлі, служылі маніфестацыяй яе бязмежнай энергіі, увасобленай у зеляніне.

Літаратура

1. *Барташэвіч Г. А.* Беларуская народная паэзія веснавога цыкла і славянская фальклорная традыцыя. Мінск, 1985.

2. *Кавалёва Р. М.* Лакальна-рэгіянальныя парадыгмы беларускага фальклору: у 3 ч. Ч. 1. Заходнепалескія куставыя песні. Мінск, 2008.

3. *Ліс А. С.* Каляндарна-абрадавая творчасць беларусаў. Сістэма жанраў. Эстэтычны аспект. Мінск, 1998.

СТРЫЛКА

«Стрылка» – велікодны абрадавы карагод, занатаваны ў в. Бездзеж Драгічынскага раёна Брэсцкай вобласці (1998 год), арыгінальная мясцовая версія абраду ваджэння і пахавання «стралы» з эпіцэнтрам у Пасожжы, верагодна мае сувязь з культам Перуна, навальнічнага бога, уладара нябеснай вады і дажджавых хмар. Важэнне «стрылкі» адбываецца штогод, у першы дзень Вялікадня пасля вячэрняга набажэнства на царкоўнай плошчы. «Завадатар», функцыю якога некалькі гадоў запар выконвае адзін і той жа чалавек, расстаўляе трохвугольнікам кучкі «зырнят» з трох-чатырох малых дзетак, а жаночы карагод, не

размыкаючы кола, абыходзіць «зырняты» з абодвух бакоў па крывой лініі пад традыцыйную песню, якая не мае аналагаў. Яна пачынаецца з заклінальнага звароту-стымулявання «*Ты літы, літы, стрылка, // По горам, по долынам, // Ты нысы, нысы, стрылка, // Да дывоцькую красу*», далей – «*парабоцькую*», «*жаноцькую*», «*мужыцькую*». Кожная «*краса*» ў нечым патанае, адпаведна – «*у мыді*», «*у выні*», «*у смолі*», «*у горылцы*», але не назаўсёды: «*У воді вынырае, // Тыхо йдэ, // Тыхо йдэ*». Па сваёй станоўчай функцыі вада супрацьпастаўляецца ўсім астатнім рэчывам – згубіцелям красы. Магчыма, у язычніцкай мінуўшчыне шэсце-карагод пачыналася па прамой лініі ад капішча бажаства пасля ахвярапрынашэння (матыў пагібелі «*красы*»), мела наступствам утварэнне крывога карагода – імітацыю вастрыя стралы, якая акаляла «*зырняткі*» – персаніфікаваныя сімвалы будучага ўраджаю, суправаджалася апяваннем адроджанай парнай «*красы*» – дзявоцкай і хлапецкай, жаноцкай і мужыцкай – і мела прадуцыравальную аграрна-магічную функцыю. Бездзежцы пазначаюць карагод як «*спыванне высны*». Пасля яго пачынаецца гулянне, спяваюць розныя веснавыя песні, абменьваюцца велікоднымі фарбаванымі яйкамі. Варыянт песні запісаны ў 1989 г. у в. Бярозавічы Пінскага раёна з паметай «*танок водылы на Вылыкдэнь*» без пазначэння графікі карагода.

Літаратура

1. *Кавалёва Р. М.* Абрадавы карагод «Стрылка» і ваджэнне «стралы»: агульнасць семантычнага поля // Абрысы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору. Мінск, 2005.

2. *Раговіч У. І.* Песенны фальклор Палесся: у 3-х т. Т. 1. Песні святочнага календара. Мінск, 2001.

Таццяна Лук'янава

ВУСНАЕ НАРОДНАЕ АПАВЯДАННЕ І ЯГО РАЗНАВІДНАСЦІ

Вуснае апавяданне – празаічны няказкавы жанр фальклору, скіраваны на інтэрпрэтацыю падзей, якія адбываюцца цяпер ці мелі месца ў нядаўнім мінулым і маюць статус верагоднасці. Выканаўцы сказаў нярэдка з'яўляюцца сведкамі ці непасрэднымі ўдзельнікамі таго, пра што яны апавядаюць. Блізкасць мастацкіх тэкстаў вуснага апавядання да паўсядзённага бытавога маўлення, неўсвядомленасць

носьбітамі вусна-паэтычнай традыцыі (а да нядаўняга часу і збіральнікамі) іх мастацкай каштоўнасці абумовілі перыферыйнае становішча вусных апавяданняў сярод іншых жанраў народнай прозы з пункту гледжання завершанасці мастацкай формы твораў. Нягледзячы на гэта, вусныя апавяданні адносяцца да жанраў, якія вылучаюцца высокай прадукцыйнасцю і ў наш час. Вусныя апавяданні не ствараюць агульнанародных, шырока вядомых варыянтаў. Яны расказваюцца сведкамі, часам пераказваюцца слухачамі, але шырокага распаўсюджання не атрымліваюць.

Разнавіднасцямі вусных апавяданняў выступаюць *апавяданні-ўспаміны* і *сказы*, межы паміж якімі часта недастаткова выразныя. Апавяданні-ўспаміны ўяўляюць сабой мемуары сведкаў прыгонніцтва, ваенных часоў, перыяду калектывізацыі і да т. п.: «*Пры Польшчы, пры панах у лес за ягадамі хадзілі з такімі бумажкамі, спраўкамі, што можна збіраць. А я дык вельмі баялася хадзіць і з міне ўсе смяяліся...*» [2]. У сказах аповед вядзецца часцей за ўсё ад першай асобы і прысвечаны ён выпадкам з асабістага жыцця: «*Раз у мяне ўнучка была. І во прыйшлі каровы, я падаіла, а яна:* «*Бабушка, я пайду пагуляю*» – «*Ідзі*», *– кажу… Пайшла – няма, няма. Ой, а выйшла хмара. І ўсё маланка накрыж… Есьлі накрыж – то ўжэ недзе стрэліць гром… Бяру палку ў рукі і выходжу на вуліцу. Прыходжу, а там… ой, каля крыжа танцы! А іх там… Хлопцы, матацыклы, і гэтую музыку: тык-тык… Гэта ж цяпер музыка такая вот. Гэта не даўнейша музыка! Я кажу:* «*А ну ўсе па дамам! Што вы проціў Божай волі пастроілі танцы?*» [1, *462*].

Паколькі сюжэты вусных апавяданняў часцей за ўсё заснаваны на здарэннях, якія на самай справе адбываліся з апавядальнікам або яго блізкім ці добра знаёмым чалавекам, і расказваюцца як жыццёвыя гісторыі, то мастацкі свет гэтых твораў будуецца найбольш падобным да рэальнага свету. У іх не выяўляецца цікаўнасці да звышнатуральнага свету (як у прымхліцах) ці да падзей далёкага мінулага (як у легендах). Жанравая карціна свету вуснага апавядання ўяўляе сабой інтэрпрэтацыю «па гарачых слядах» сацыяльна-палітычных, сямейна-бытавых адносін і разгортваецца ў мастацкі свет твора праз сэнсавы цэнтр, у якім знаходзіцца герой (часцей за ўсё герой-апавядальнік) і здарэнне, якое з ім адбылося. Само здарэнне і звязаныя з ім персанажы і рэчы падаюцца праз прызму адносінаў да іх героя, яго так званага «індывідуальна-суб’ектыўнага» погляду і

прыватнага жыццёвага досведу, за якім, зразумела, знаходзяцца традыцыйныя ўяўленні калектыву.

Тэксты вусных апавяданняў невялікія па аб'ёму і ў пераважнай большасці змяшчаюць адзін эпізод: «*Ехалі мы раз з дзедам Парфёнычам па дровы ў лес. А блізка з вёскай рубіць жа нільзя, то і заехалі далёка. Так далёка, што і к партызанскім бліндажам заехалі. Ну, яны і далі па нас з кулямётаў. А наш конь спужаўся ды як рванець! Мы – кулдык з яго. Так-та. А каня потым аж у вёсцы спаймалі. А дзеду Парфёнычу ногі пасеклі кулямі*» [2].

Кампазіцыйна развіццю дзеяння ў вусных апавяданнях папярэднічае больш-менш разгорнутая экспазіцыя, якая паказвае на час і месца дзеяння. У параўнанні з легендамі, дзе апавядач імкнецца дакладна пазначыць месца і час здзяйснення падзей, у сказах назіраецца «дакладнасць даты»: звычайна год ці год і пара года: «*Було мне, донькі, у ту пору трыццаць гадоў. А мужычка майго аж у 1941 годзе забралі ў армію. Ох, і нагаравалася я. Чацвёра дзяцей трэба было на ногі паставіць…*» [2]; «*Когда нас спалылы в 1944 году, мы пережылы в соседней деревне зиму, в землянцы…*» [2]. Месца ж дзеяння абазначаецца не настолькі дакладна, як у легендах (аж да ўзгорачка або камня пры дарозе), а больш агульна: вёска, паселішча, горад: «*Был в 1910 году в Днепропетровске у помещика на черепичном заводе…*» [2].

Сюжэтнае дзеянне ў вусных апавяданнях носіць характар *здарэння*: яно адрозніваецца адзінкавасцю, часта выпадковасцю, а яго наступствы маюць значнасць звычайна толькі для самага героя. «*Ось як мы жылы. Пошол муй чоловік до врача – і'дэ пан наш порічскій. Да він здраў з нево шапку і піджак, да й прыйшоў мой чоловік голы. Бо не разрешалы ходыты там, где паны ходылы. Пошол на другі дэнь до пана да просіць аддаць шапку да піджака. Да туй і гаворыць: аддай шапку дурню*» [2].

Мастацкі свет вусных апавяданняў мае «індывідуальна-суб'ектыўную» афарбоўку, галоўнае месца ў ім належыць герою, абставінам яго прысутнасці ў свеце і адносінаў да апошняга, таму тэксты сказаў не проста падаюць звесткі, дзе і калі адбылося пэўнае здарэнне, але амаль заўсёды ўказваюць на асабістыя абставіны месцазнаходжання героя, колькі яму было гадоў на той час і інш. Акцэнтуецца ўвага на адчуваннях героя: «*Цяпер старыя во. Работай усё завалена. Абоі соладам селі, і рабі як хочаш. Пенсію не палучаю,*

толькі пяць рублей як дамахазяйка. У калхозе рабіла падзённа і дзяцей глядзела, не кінуць жа іх, як шчанят пад заборам. Хварэлі яны часта...» [2].

Стыль вусных апавяданняў характарызуецца канкрэтыкай дэталей самага рознага кшталту: ад дакладнай даты пэўнага здарэння да ўнутранага стану героя ў вызначаныя моманты. «Жыццёвасць» падзеі – стылеўтваральны прынцып жанру: «*У мяне было сем дзяцей. Кушаць нічога не было. Карова мала давала малака. Хлеба давалі грамы. Думалася:* «*Госпадзі, ці прыйдзецца хлебца есці досыта*»*. Бывала, іду палоць картошку, і вочы мае не глядзяць і ўсё тут... Цяпер лепей жыць. Калі дбаеш, дык і маеш*» [2].

Да вусных народных апавяданняў адносяцца і так званыя бываліцы. *Бываліца* – празаічны няказкавы жанр фальклору, сюжэтна аформленае, фабульнае апавяданне пра тое, «што ў жыцці бывае», жыццёвая гісторыя. У адрозненне ад прымхліцы, не звяртаецца да звышнатуральнага, а расказвае пра незвычайнае жыццёвае здарэнне, у якім пераважае побытавы матэрыял. Той ці іншы сюжэт можа быць прыгаданы выканаўцам з любой нагоды, у любым месцы: рыбацкія, паляўнічыя гісторыі, кур'ёзныя выпадкі і інш.: «*Іванаў дом быў у вёсцы з самага краю, але не сказаць – дагледжаны: з ладнымі пабудовамі, са стагамі высокімі – сена і дроў... Але ж запас, кажуць, бяды не чыніць: ён у нарыхтоўшчыкаў яшчэ машыну купіў і, каб двор не завальваць, паводдаль скінуў, пры дарозе. Праз пару дзён, прыцемкам, да яго двое ў дом завіталі. Пытаюцца:* «*Дзядзька, вам дровы патрэбны?*» – «*Не, – адказвае, – я ўжо купіў*». – «*Не, дык не*», – *уздыхнулі хлопцы і рушылі прэч. Іван за імі яшчэ дзверы зачыніў. Павячэраў, лёг спаць. А ранічкай прачнуўся, выйшаў у двор і вачам не паверыў: дровы яго, як карова языком злізала, на іх месцы толькі трэскі валяюцца... Хапіўся гаспадар за галаву, стаў трывогу біць, стаў шукаць. Ды нічога не выйшла...* » [2].

Бываліцы – надзвычай прадукцыйны жанр і ў наш час.

Літаратура

1. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў: у 6 т. Т. 3. Гродзенскае Панямонне / пад рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Мінск, 2006.

2. Матэрыялы жанравага архівА вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ.

БЫВАЛЬШЧЫНА

Бывальшчына – жанр фальклорнай няказкавай прозы, фабульнае апавяданне пра неверагодны, таямнічы, нават містычны выпадак, які адбыўся з героем і можа паўтарыцца з іншымі людзьмі. Гэта гісторыі пра заклятыя скарбы, што не даюцца ў рукі; папараць-кветку, якая выпадкова трапляе ў лапаць герою, альбо яе адмысловыя пошукі героем; чароўную вужаву карону, якая дастаецца смеламу паляўнічаму, і інш. У адрозненне ад *легенды*, бывальшчына не імкнецца да тлумачэння нейкай з'явы, а перасцерагае слухача ці проста расказвае, што бывае. Ад *прымхліцы* бывальшчыну розніць тое, што ў яе мастацкім свеце, як правіла, няма персанажаў ніжэйшай міфалогіі (лесавік, вадзянік, дамавік і інш.): «*У нашай рэчцы каля Замчыска, кажуць, што мноства грошай і ўсялякага багацтва, нават на Замчыску часта белы і чырвоны агонь паказваецца. От на што, аднаго разу пастушкі бачылі, пасучы на надодніка, на Замчыску стоячы, якуюсь асобу з шчоткаю ў руцэ, дый прасілася: «Пачашэце мяне!» Але яны, дурні, патрупянелі чыста, дый паразбягаліся. А то ім шчасце само ў рукі лезла, бо гэта, відна, скарб хацеў дацiся ўзяць*». Апавяданне у Б. часцей за ўсё вядзецца ад трэцяй асобы і можа, як легенда, пачынацца словамі «*Старыя людзі кажуць...*», «*Расказваюць, нібы ў незапомныя часы...*», «*Некалі...*» адсылаючы дзеянне да далёкай мінуўшчыны, хаця сустракаецца і герой-апавядальнік, які перажыў здарэнне зусім нядаўна: «*Аднаго разу ў нядзелю я, паабедаўшы, прылёг на прызбе... да й моцна заснуў. Ось сніцца мне, што нейкі старац кажа, штоб я ўзяў штых да ійшоў на капец паміж шляхам і Карпавым альсам... да ўсадзіў штых у зямлю, а ён... стукнуўся аб нешта цвёрдае. Прачнуўшыся, ухапіў штых да не то пайшоў, да проста пабег на той капец...*».

Літаратура

1. Легенды і паданні / склад. М.Я. Грынблат, А.І. Гурскі. Мінск, 2005.

ПРЫМХЛІЦА

Прымхліца – жанр фальклорнай няказкавай прозы, звязаны з так званай ніжэйшай міфалогіяй і народнымі павер'ямі. У прымхліцах апавядаецца пра сутыкненне чалавека са звышнатуральнымі істотамі і з'явамі, чымсьці незвычайным і жудасным, што быццам бы мела месца на самай справе: нячыстай сілай, прывідамі, мерцвякамі, ведзьмакамі, пярэваратнямі і да т.п.

Суіснаванне дэманічных істот і людзей – сэнсавы цэнтр карціны свету прымхліцы, разнастайныя адносіны паміж імі – крыніца яе сюжэтаў: «*Жанчына пайшла ў лес па грыбы. Бачыць, на дрэве вісіць вялікі кавалак бярозавай кары. Падыйшла яна, зазірнула ў сярэдзіну, аж там ляжыць голае дзіця і спіць. Жанчыне шкада стала дзіцяці, адвязала свой фартух, прыкрыла ім дзіця... Але не паспела яна адыйсці, як пачула: «Пачакай, кабетка!» Яна азірнулася, бачыць – бяжыць да яе голая жанчына з распушчанымі валасамі. Гэта была русалка. Тая спужалася і хацела ўцячы, але русалка закрычала: «Пастой, кабетка, спор табе ў рукі!» Дакранулася да рук жанчыны і знікла. Калі жанчына трохі ачулася ад пуду, яна вярнулася дадому. З тае пары яна пачала так працаваць, што ўсе дзівіліся, адкуль у яе бяруцца сілы*». Стасункі паміж «нячыстай сілай» і людзьмі могуць мець разнастайны характар: ад добрасуседскіх адносінаў, заснаваных на ўзаемнай павазе і выкананні пэўных абавязкаў перад іншым бокам (напрыклад, паміж дамавіком і гаспадаром хаты), да канфліктных сітуацый, калі парушэнне чалавекам тэрытарыяльных межаў ці вызначаных правіл паводзінаў прыводзіць да варожых дзеянняў з боку духаў. А часам гэта проста шкодніцкія падкопы «нячысцікаў».

Прастора ў прымхліцах прадстаўлена ў выглядзе пэўных локусаў, вылучэнне якіх залежыць ад «месца жыхарства» тых ці іншых «нячысцікаў» (лесавіка, вадзяніка, дамавіка і інш.) або высокай частотнасці сустрэч з імі: лес, балота, рака, мост, сядзібныя пабудовы, скрыжаванні дарог, могілкі і інш. Час у прымхліцах прымеркаваны да гадзіны сутак, калі кантакты з духамі ці іх праявамі адбываюцца найбольш часта: вечар, ноч, світанне, поўдзень і г. д.

Сюжэты прымхліц вылучаюцца надзвычайнай напружанасцю, бо апавядаюць пра таямнічае, небяспечнае, страшнае. Экспазіцыя можа змяшчаць у сабе кароткую «перадгісторыю» з тлумачальнымі элементамі, якая знаёміць слухача з абставінамі, пры якіх адбылося здарэнне: «*Мы спрэжда былі багаты, було ў нас трыццаць коней. Наканец таго заступілі памешчыкі з Масквы, асталась з трыццаці тры толькі... Цяперака ацец наш заскучаў, патаму не хватае нам на пракармленія*…». Або ўяўляе сабой больш кароткі варыянт, які паказвае толькі на час і месца дзеяння: «*Вот раз, у піліпаўку ... пашоў бацька наш пасля абеда ... ўва'він, памаліўся богу і лёг спаць. Скінуў шубу, паклаў у галава, сам абпёрся на руку і задумаўся аб сваім хадзяйстве, што негдзі чаго ўзяць*…». Завязка характарызуец-

ца раптоўнасцю: «*Удруг яўляецца яму старык: куртка чорная, пояс чорны, на галаве каўпак…*»; «*Адна кабета … перастала абсарваваці шчодрыя вечары. Прала яна, прала раз, аж да паўночы. Удруг чуе, што нехта стукае ў вакно*…». Дзеянне разгортваецца імкліва і заканчваецца сціслай, стрыманай развязкай: «*Назаўтра знайшлі спячага смельчака, а пры ім цела пана і скарб. Пахавалі пана, і з таго часу быў ужо спакойны*»; «*А нашыя мужчыны назаўтрае на адным вале дамоў прыбіліся».* У якасці своеасаблівага пасляслоўя могуць сустракацца выразы, якія яшчэ раз падкрэсліваюць жудасць таго, пра што распавядаецца, тыпу «*Страхата, не прывядзі бог*», або яшчэ адно запэўніванне слухачоў у сапраўднасці апавядання: «*Дак от гэта нам расказвала жанчына ў Смуроцку да й бажылася, што праўда*»; «*Вы не верыце, а я бачыла сама, далібо-ж тоі*».

Сюжэты прымхліц апісваюць тыповыя выпадкі, якія могуць адбыцца і са слухачамі. Свядомасць носьбітаў вусна-паэтычнай традыцыі змяшчае ў сабе набор прэцэдэнтных сітуацый (напрыклад, нечысць заманьвае на згубу, ведзьма шкодзіць і інш.), у адпаведнасці з якімі ствараюцца і ўспрымаюцца прымхлівыя апавяданні. Пацвярджаюць гэта падагульняючыя заўвагі тыпу «*Дак от як нячыстая сіла здзекуецца да дурыць людзей*», «*Во якія кепікі з людзей строіў тут калісьці нячысцік*», «*Дак во як баба паддзелала*».

Для прымхліцы характэрна апавяданне ад першай асобы (форма апавядальніка) «*Сядзімо мы раз у карчме, пакурваем люлькі да гамонім аб том, аб сём. Толькі ось улазіць Купрэй і пачынае жаліцца, што яго коні ночу хтось заезджвае ў хляве...*» Гэта стварае эфект атрымання слухачом звестак «з першых рук», што дае дадатковыя падставы для ўспрымання іх як верагодных, асабліва калі ў тэкст уключаны пераканаўчыя запэўніванні: «.. *Я сама бачыла от гэстымі самымі вачыма, што на вас пазіраюць. Далібо, што праўда, каб я так свет божы аглядала...*». Радзей сустракаецца ў прымхліцах апавяданне ад трэцяй асобы (форма апаведача). Звычайна яна выкарыстоўваецца для паведамлення пра тое, якія бывалі выпадкі сутыкнення са звышнатуральным. У такіх апавяданнях, як правіла, героем выступае «нейкі чалавек», «адзін чалавек», «адна баба» і інш.: «*Адзін чалавек, ідучы познім вечарам, убачыў на полі нейкую істоту. Падобная да чалавека, але не мела на сабе шкуры і былі відаць усе ўнутранасці. Гэты чалавек так перапалохаўся, што захварэў на сухоты і неўзабаве памёр*».

У сучасным фальклоры сустракаецца ў якасці *страшылкі*.

Літаратура

1. Восточнославянский фольклор. Словарь научной и народной терминологии. Минск, 1993.

2. Традыцыйная мастацкая культура беларусаў. у 6 т. Т. 2. Віцебскае Падзвінне / склад. Т. Б. Варфаламеева. Мінск, 2004. Т. 3. Гродзенскае Панямонне / пад рэд. Т. Б. Варфаламеевай. Мінск, 2006.

3. *Померанцева, Э. В.* О русском фольклоре. М., 1977.

Таццяна Марозава

АРМЕЙСКІ (САЛДАЦКІ) ФАЛЬКЛОР

Армейскі (салдацкі) фальклор – адзін са складнікаў культуры сучаснага грамадства, найперш адносіцца да культуры моладзі. Дадзеная акалічнасць надзвычай важная: армія і тэрміновая служба ў яе радах – гэта дзве адносна самастойныя з’явы, якія хаця і маюць кропкі судакранання, але ўяўляюць сабой замкнёныя сістэмы са сваімі законамі і адносінамі. Пацверджаннем таму з’яўляюцца фальклорныя творы, якія бытуюць у названых асяроддзях.

Большасць армейскіх твораў – парафальклорныя. Яны на рускай мове і маюць пісьмовую форму бытавання, прадстаўлены ў армейскіх *дэмбельскіх альбомах* і салдацкіх блакнотах, аднак сустракаюцца і творы, запісаныя з вуснаў былых ці дзеючых салдат тэрміновай службы. Бытаванне на рускай мове – важны момант для разумення сутнасці армейскай фальклорнай традыцыі, таму што маўленчыя стасункі ў афіцыйнай арміі заўсёды былі рускамоўныя.

Сістэму жанраў армейскага фальклору складаюць творы невялікага памеру, максімальна ёмістыя па змесце. У сваёй большасці гэта малыя жанры гумарыстычнага характару – шматлікія *афарызмы, лірычныя мініяцюры, анекдоты, маразмы,* якія салдат запісвае ў блакноты і выбрана ўзнаўляе ў *дэмбельскім альбоме*. Досыць шмат зафіксавана ад салдат тэрміновай службы *песень* на розную тэматыку (каханне, сяброўства, вайна, мужнасць і патрыятызм). Па сведчанні інфарматараў, вядзенне блакнота, як і стварэнне альбома, абавязкова для кожнага салдата і ідэнтыфікуе яго як члена салдацкага грамадства. Адпаведна, грэбаванне гэтай традыцыяй успрымаецца за выклік звычаям, якія склаліся ў армейскім асяроддзі, і магчыма толькі як выражэнне свядомага пратэсту супраць дыктату гэтых звычаяў, якія асацыіруюцца з «духам арміі».

Афарызмы – самы распаўсюджаны ў армейскім асяроддзі жанр. Армейская афарыстыка стварае адрозны ад цывільнага вобраз свету са сваімі праблемамі і каштоўнасцямі, яе персанажы – члены армейскай суполкі рознага рангу. Адзінае заўважнае выключэнне з функцыянальнай кропкі гледжання складае «жаночая» тэма: «*Девушка – это цветок. А цветок красив, когда он распущен. Так выпьем же за распущенных девушек*»; «*Женщина – это крапива. Взять ее осторожно – обожжешься. А схватишь сразу и смело – она теряет силу*» [* 1].

Салдацкі блакнот – асноўная форма бытавання тэкстаў пісьмовай формы фальклору. Блакнот не трэба блытаць з *дэмбельскім альбомам*, які рыхтуецца спецыяльна да моманту звальнення. Іх прызначэнне рознае: калі блакнот з'яўляецца своеасаблівым «акумулятарам» салдацкай традыцыі, то альбом ствараецца як «памяць» пра службу. *Дэмбельскі альбом* запоўнены фотаздымкамі, адрасамі саслужыўцаў і г. д. Асноўны структурны прынцып *дэмбельскага альбома* – паступовае адлюстраванне этапаў службы, што занатавана ў характары фотаздымкаў: больш позняя павінны дэманстраваць усё большую ўключанасць гаспадара блакнота ў армейскае жыццё, набыццё ім упэўненасці, удальства. Розныя рубрыкі *дэмбельскага альбома* аддзяляюцца адзін ад аднаго маляванымі аркушамі – так званымі «пракладкамі», адлюстраванне на якіх носіць эмблематычны характар.

Армейскія *маразмы* – жанр агульнавядомы, вызначальнай рысай якога з'яўляецца адсутнасць прычынна-выніковых сувязей, уласцівых звычайнаму свету: «*Что у вас нос красный, как огурец*?»; «*Запишите себе на ус*»; «*Вы у меня в кишках по горло сидите*» [*1]. У ваеннага чалавека, сцвярджае «маразм», логіка абсалютна іншая. Дзякуючы прыёму пародыі, якім свядома надзяляецца мова афіцэраў і прапаршчыкаў, натуральны свет выглядае як вытворны ад прафесійных установак: «*По команде отбой наступает темное время суток*»; «*Горло болит? Учите уставы – болеть не будет!*» [*1].

Такім чынам, творы армейскага фальклору – паказчык устойлівага самадастатковага развіцця дадзенай арыгінальнай субкультуры у сацыяльных умовах пачатку XXI стагоддзя.

Заўвагі

*1. Матэрыялы рэгіянальнага архіва вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору БДУ.

Літаратура

1. *Блажес В. В.* Солдатский юмор в свете народной поэтической традиции // Устная и рукописная традиции: сб. науч. трудов. Екатеринбург, 2000.

2. *Головин В. В., М. Л. Лурье, Е. В. Кулешов.* Субкультура солдат срочной службы // Современный городской фольклор: сб. ст. М., 2003.

3. *Кормина Ж. В.* Из армейского блокнота (заметки о топике и риторике солдатского письменного фольклора) // Дембельский альбом – русский Art Brut: между субкультурой и книгой художника: сб. материалов и каталог выставки. СПб., 2001.

4. *Липатов В. А.* «Афганская» песня в самодеятельной и профессиональной музыкальной культуре // Устная и рукописная традиции: сб. науч. трудов. Екатеринбург, 2000.

5. *Марозава Т. А.* Сучасны салдацкі (армейскі) фальклор Беларусі: умовы функцыяніравання, формы бытавання // Фальклор і сучасная культура: матэрыялы міжнар. навук.-практ. канф., 22–23 крас. 2008 г., г. Мінск: у 2 ч. / рэдкал.: Роўда І. С. і інш. Мінск, БДУ, 2008. Ч. 1.

Вольга Прыемка

БЯСЕДНЫЯ ПЕСНІ

Бяседныя (застольныя) песні – кола твораў, якія спяваліся з нагоды свят і сямейных урачыстасцей пад час застолля з удзелам гасцей (сваякоў, суседзяў, блізкіх знаёмых). Даследчыкі адзначаюць абрадавую функцыянальнасць некаторых бяседных песень – хрэсьбінных, вясельных, талочных і іншых, але ў большасці выпадкаў абрадавы момант творам не ўласцівы і яны выконваюцца сітуацыйна. Паводле жанравай сутнасці, гэта лірычныя выказванні, тэкстуальна звязаныя з эмацыянальным тонам застолля. Бяседныя песні аб’ядноўваюць творы markup рознага тэматычнага зместу. Сярод іх:

- песні пра частаванне («На піру былі, на бяседачцы»);
- песні-велічанні («Ты бабулька мая»);
- песні-жарты («Як пазвалі мяне на бяседу», «Ой ты, дубе»);
- песні пра ўдаву («Упілася, удоўка, упілася», «Эй, у полі буён вецер вее»);
- песні-папрокі сястры брату («У майго браціткі бяседачка», «Як сястрыца бедна жыла»);
- песні-скаргі маладой замужніцы («Каб я знала, каб я ведала»), мужа на жонку-няўдаліцу, жанчыны на мужа-п’яніцу («А ў полі жыта – не ярыца»);

• песні-успаміны пра бацькоўскі дом («Старана мая, старонач-ка»);

• песні-звароты да бацькі і маці («Ды ўжо сонейка за лес коціцца»);

• песні-шкадаванні аб няўдалым жыцці («Дзесь паехаў мой мілы ў дарогу»).

Мастацкая вартасць бяседных песень далёка не адназначная, але пераважная большасць іх характарызуецца паэтычнай дасканаласцю, высокамастацкай вобразнасцю, мілагучнасцю мелодыкі, трапным выкарыстаннем разнастайных выяўленчых сродкаў, выразнай рыфмоўкай і стройнай рытмікай.

За сталом песні жартаўліва-насмешлівыя суседнічаюць з элегічнымі, дабрадушна-іранічныя – з драматычнымі, апавядальныя – з задзірыстымі, ствараючы разам шматгранную атмасферу святочнага банкетавання.

У сучаснай культурнай прасторы традыцыйныя бяседныя песні прадстаўлены пераважна творамі з жартоўнымі, любоўнымі і сямейнымі матывамі.

Літаратура

1. Анталогія беларускай народнай песні / укл., прадм. і камент. Г. Цітовіча. Мінск, 1975.

2. Радзінная паэзія / склад. М. Я. Грынблат, В. І. Ялатаў. Мінск, 1971.

3. Сямейна-бытавыя песні / склад. І. К. Цішчанка, Г. В. Таўлай. Мінск, 1984.

ПАКРЫВАННЕ

Вясельны звычай, які звязаны з пакрываннем нявесты, жаніха ці іх абодвух хусткай (плахтой), чапцом, наміткай, хлебам, кажухом або шапкай. Лакальныя назвы: Завіванне, Акручванне, Апавіванне. Пакрыванне адбывалася на розных этапах вяселля. У залежнасці ад функцыянальна-мэтавай скіраванасці рытуальнага моманту пакрыванне магло праходзіць і ў доме нявесты, і ў доме жаніха. Звычай меў поліфункцыянальны характар: указваў на прыналежнасць дзяўчыны да роду маладога, адзначаў змену ў яе паводзінах, вызначаў статус жаніха ці маладой, выконваў функцыю абярэга, з'яўляўся знакам яднання маладых. Змест вясельных песень, якія выконваліся ў межах рытуальнага моманту, цалкам адпавядаў абраду. Напрыклад, сустракаюцца матывы пра знаходжанне нявесты ў «темніцы», «ка-

морачке»: «*Захавана ў каморачку, / І замочкам замкнёна, / І калочкам заткнёна, / І мядочкам замазана*». Заручоную нявесту сваякі маладога пакрывалі спецыяльна прывезенай чырвонай хусткай. Згодна з народным звычаем, пасля заручын нявеста павінна была прайсці перыяд ізаляцыі, «знікнуць» на некаторы час для іншых людзей і з’явіцца перад імі ў вызначаны рытуалам момант ў іншай іпастасі. Жаніх, падкрэсліваючы свой статус, на працягу вяселля не здымаў шапку: «*…Ехала дружына, / Пры дружыне Яся малады. / Стаў каліну ламаці, / Ды й шапачку ўбіраці, / Каб яго цёшча пазнала, / Маладым зяцем назвала*». У хаце дзяўчыны дружка надзяваў на жаніха вянок, а на нявесту шапку. Едучы да шлюбу, маладая абавязкова пакрывалася кажухом. Пасля вянчання хросная маці здымала з нявесты вянок (ці вэлюм) і накідвала пакрывала (ці кавалак палатна), за што жаніх плаціў ёй грошы. У гэты момант гучала песня (Брагінскі раён): «*Што жа мы захочам, / Тое ж і зробім, / З цеста паляніцу, / З дзеўкі маладзіцу*».

На Віцебшчыне пасля пакрывання нявесты, якое адбывалася ў доме жаніха, маладых вялі з клеці ў хату, накрыўшы іх галовы ручніком, спяваючы пры гэтым песні: «*Хараша нова клець / Пад крышкаю, / Луччы таго Мар’юшка / Пад намёткаю*». Пры падзеле каравая маладым звязвалі рукі і накрывалі галовы наміткай.

Звычай пакрывання стаў аб’ектам увагі песень розных вясельных жанраў, але працэс яго паэтычнага ўвасаблення мае спецыфічныя рысы, якія абумоўлены жанравай аднесенасцю пэўнага твора, функцыяй жанру. У рытуальных песнях абрадавая сітуацыя адлюстроўвалася спецыфічна–«прама», а ў лірычнай песні – праз дэманстрацыю абрадавых пачуццяў і перажыванняў вясельных персанажаў: «*Шкада тую маладзіцу, / Што сядзіць у цямніцы. / Трэба ёй прастор даць – / Пакрывала зняць*».

Акрамя пакрывання вялікае значэнне мела і ўскрыванне, якое адбывалася ў хаце маладога пасля вяртання з клеці. Здымала пакрывала сястра жаніха ці гарманіст. Спытаўшы дазволу прысутных «*пакрывала зняці*», выканаўца здымаў і кідаў яго маці жаніха, якая стаяла з жанчынамі на лаўцы каля печы і чакала гэтага моманту. Злавіўшы пакрывала, яны накрывалі ім свае галовы і, скачучы, спявалі: «*Дзякуй Богу, / Сына ажаніла, / Да нявестачкі дачакала, / Ды не буду ваду насіці, / Ды не буду хлеба мясіці, / Ды не буду хату мясці, / Толькі буду парадачак вясці. / Дай, Божа, ляльку, / То я буду за няньку*».

З нявесты здымалі вянок і завязвалі на галаву хустку ці чапец, абкручаны наміткай (Столінскі раён). Пакрываць маглі таксама іншых удзельнікў вяселля. Так, дзяўчына ручнікамі перавязвала сватам не толькі плечы, але і галовы. Раніцай першага дня ў хаце мужа маладзіца пакрывала хусткамі ўсіх жанчын, што за яе рабілі хатнюю працу. У апошні дзень вяселля нявеста частавала свякроў; потым маладая жанчына абвязвала яе поясам, які зрабіла сама, на плечы вешала ручнік, пакрывала галаву хусткай.

Літаратура

1. Вяселле. Абрад /склад. К. А. Цвірка. Мінск, 1978.
2. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш, З. Я. Мажэйка. Мінск, 1980–1988.

ПАСАГ (ПРЫДАНАЕ)

1. Каштоўнасці (матэрыяльныя і духоўныя), якія давалі дзяўчыне бацькі і родныя, калі яна выходзіла замуж. 2. У заходнім Палессі і некаторых сумежных раёнах спецыяльныя песні (як благаславенне ці закляцце), якія выконваліся пасля вяртання маладых са шлюбу, а таксама пажаданні і парады. На традыцыйным вяселлі беларусаў пасаг у розных рэгіёнах адрозніваўся па кошце ў залежнасці ад дастатку бацькоў маладой, па часе перадачы зяцю, па рытуале. Звычайна гэта асабістыя рэчы і адзенне дзяўчыны, маёмасць («гарод», «марга сенакоса») і грошы, што бацькі давалі маладой, каб «пачынаць хазяйнічаць», жывёла (карова, авечкі, свінні), розныя рэчы, якія родныя даравалі ёй непасрэдна на вяселлі. Пасаг нявеста прыносіла ў новую сям'ю, але ён заставаўся пажыццёвай уласнасцю маладой.

Рыхтаваць яго пачыналі з самага маленства дзяўчыны. У склад ўваходзілі шматлікія дары для сваякоў, часам бялізна і верхняя вопратка для жаніха, адзенне для самой нявесты, пасцель, падушкі, дываны, коўдры, якія змяшчаліся ў скрыні (кубле, куфры): «*Трэба ж, каб не толькі палатно было, але і коўдра суконная, радзюжак сама меней чатыры, падушак дзве, навалачкі друкаваныя, паясы*». На Навагрудчыне таксама «*поцясь, што прасці, і пук верацён, валак, качалку, варстат, што кросны ткаць*».

Папярэдняя размова пра пасаг пачыналася ў час сватання і магла насіць не толькі жартаўліва-гумарыстычны, але і разважліва-сур'ёзны характар: у Магілёве бацька дзяўчыны нават падпісваў «прэдбрачную» – абяцанне абавязкова даць у якасці пасагу маёмасць ці грошы. Лічыўся другарадны справай, калі хлопцу дзяўчына падабалася,

а калі не – сват ад імя жаніха патрабаваў вялікага пасагу, нярэдка наўмысна, каб расстроіць вяселле. Урачыстая перадача яго адбывалася, калі нявеста садзілася на пасад: «*Ляцелі гусанькі цераз сад, / Клікалі Надзечку на пасад: / – Будуць цябе дарыць, / Шчасцем-долею дзяліць, / Да вялікім дарам – пасагам*» (Пінскі раён). У Віцебскім павеце нявесту надзялялі пасагам непасрэдна перад прыездам жаніха. На стол ставілі засланую хусткай талерку, гарэлку, пірог, кавалак мяса, сальніцу солі і спявалі: «*Надзялі ж мяне, татухна, / Не рублём, палцінаю – / Залатой грыўнаю*». Пры гэтым у Пружанскім павеце дружкі і свахі спявалі: «*–Ой, родзе, родзе, слаўны, багаты, / Дарыце мяне скатом рагатым: / А вы, браткове, – дый па канёві, / А вы, сястрыцы, – дый па цяліцы, / А кравайніцы – хоць па курыцы*». І адразу: «*Скупую Ганначка радзіну мае, / Срэбра і злата сабе хавае, / Дробну манету табе кідае*». Бацька ці брат давалі ў пасаг жывёлу: « *–Мой брацейка, да мой родненькі, / А што ж ты мне на пасаг дасі? / – Сто рублёў танюсенькіх, / Пару коней варанюсенькіх*». Радня маладой дарыла наміткі, хусткі, спадніцы (андаракі), кашулі і грошы. Дружко пры гэтым выклікаў: «*Таксама даруе (імя) нашу пані-маладую срэбрам-златам, не так срэбрам-златам, як шчасцем і доляю, на век доўгі, на быт добры*». Ці: «*Хоць бы не дзяньгамі – / Добрымі славамі*». Бацькі і родныя жадалі маладой шчасця, здароўя, добрай долі: «*З добрым векам, з добрай доляй, / Каб здарова была, як зіма, / А вясёла, як вясна, / А ціха, як лета, А багата, як восень, / Каб цябе вадзіла і пладзіла*». Акрамя таго, дзяўчыне выказвалі розныя парады: «*Сабралася дружыначка – / Уся свая радзімачка / Пасага збіраці – / Раду даваці*».

Калі заканчвалі дарыць і жадаць, маладая выходзіла з-за стала і кланялася ўсім у ногі. Атрыманую частку пасагу неслі ў клець і аб'ядноўвалі з ужо падрыхтаваным прыданым маладой. Рэчы, грошы і пажаданні, якія дзяўчына атрымала ў сваёй хаце, былі яе пасагам. Пасля вянчання маладых абводзілі тры разы вакол стала, спявал «Ойча наш», усаджвалі за стол, пелі пасаг – «самыя галоўныя спевы, што складаюць працяг шлюбу і аснову ўсяго вяселля», якім надавалася асаблівае значэнне і без чаго ні шлюбу, ні вяселля не прызнавалі: «*Як сцяклося дзві рэчанькі, / То ж обідві быстрысэнькі! / Як зайшоўся місяц з сонцам, / То ж абое яснэсэнькі. / Як з'іхалося два пасажэнькі / Да й абідва маладэсенькі. / Першый пасаг з-пад місяца, / Другій пасаг з-пад сонэнька; / З-пад місяца маладый жэнішок, / З-пад со-*

нэнька малада дзіво́нька». Пасаг спявалі доўга, для ўсіх родных і суседзяў, кожны раз паўтараючы яго спачатку. Пасля гэтага падавалі пачастунак, перад якім прысутныя выконвалі заклінальную песню з магі̀чнай формулай: «*Наша пісэнька без прыпілочкі не будэ, / Наш жанішок без дзівонькі не будэ*».

Звычайна пасаг везлі ў скрыні (куфры) са шматлікімі песнямі *прыданыя* нявесты ў поўнач або перад світаннем пасля першай ночы маладых у клеці. На Віцебшчыне адвозілі пасля вясельнага застолля ў маладой і адначасова з ад'ездам да жаніха. Цешча садзілася на воз і не давала яго везці без выкупу. На Случчыне ў час запоін малады дамагаўся пасагу. Першую частку пасагу (грашыма) цесць аддаваў далікатна пры бяседзе перад выпраўленнем маладых да вянца: у чыстай талерцы, засланай хустачкай, наліваў чарку гарэлкі, піў за зяця і перадаваў яму талерку. Другую частку – як на запоінах. Куфар з дабром зяць забіраў на другі дзень. Бацькі маладой ставілі куфар на воз і самі садзіліся каля яе; музыка залазіў на скрыню, іграў на скрыпцы, а прыданыя пелі «Дзе ж наша панначка» (у сааўтарстве з А. С. Фядосікам).

Літаратура

1. Вяселле. Абрад /склад. К. А. Цвірка. Мінск, 1978.

2. Вяселле. Песні: у 6 кн. / склад. Л. А. Малаш, З. Я. Мажэйка. Мінск, 1980–1988.

НАШЫ АЎТАРЫ

Алфёрава Алена – кандыдыт філалагічных навук, загадчык сектара духоўных традыцый у народнай архітэктуры аддзела архітэктуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.

Атрошчанка Юлія – аспірантка Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.

Баранкевіч Лілія – кандыдат мастацтвазнаўства, супрацоўнік кабінета народнай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Бачыла Ірына – студэнтка 5-га курса гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Баярскіх Настасся – студэнтка 4-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Белакурская Жана – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры сучаснай беларускай мовы філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Белакурскі Валерый – кандыдат філасофскіх навук, дацэнт кафедры філасофіі і культуралогіі Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў.

Бяркові Таццяна – кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт, загадчык кабінета народнай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Вараб'ёва Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі і гісторыі культуры БДПУ імя М. Танка.

Васільчук Аляксандр – студэнт 2-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Верына Ульяна – кандыдат філалагічных навук, старшы выкладчык кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Вікторчык Настасся – студэнтка 3-га курса музыказнаўчага аддзялення (беларусістыка) Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Гарбачоў Аляксандр – старшы выкладчык кафедры рускай літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Грыгараў Грыгар – кандыдат філалагічных навук, выкладчык кафедры культуралогіі Паўднёва-Заходняга універсітэта імя Неафіта Рыльскага (горад Благоеўград, Балгарыя).

Дарашэвіч Энгельс – доктар філасофскіх навук, прафесар, прафесар кафедры этналогіі і фальклору Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў.

Дзюкава Эла – выкладчык кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Дзянісенка Вера – студэнтка 5-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Жыдко Кацярына – студэнтка 1 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Жылко Ульяна – студэнтка 5-га курса факультэта беларускай філалогіі і культуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя М. Танка.

Кабржыцкая Таццяна – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры славянскіх літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Кавалёва Рыма – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Калацэй Вячаслаў – кандыдат культуралогіі, дацэнт, загадчык кафедры этналогіі і фальклору Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў.

Канапацкая Алеся – студэнтка 5-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Канапліцкая Юлія – студэнтка 5-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Канкаловіч Святлана – студэнтка 5-га курса факультэта беларускай філалогіі і культуры Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя М. Танка.

Кастрыца Алена – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай мовы філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Ф. Скарыны.

Касцюкавец Ларыса – кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар кафедры беларускай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Квачак Ганна – выкладчык кафедры раманскага мовазнаўства філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Кенька Міхась – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Корсак Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі і методыкі выкладання мастацтва факультэта эстэтычнага выхавання Беларускага дзяржаўнага педагагічнага універсітэта імя М. Танка.

Курыленка Галіна – студэнтка філалагічнага факультэта БДУ.

Латышкевіч Маргарыта – студэнтка 4-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Лук’янава Таццяна – кандыдат філалагічных навук, навуковы супрацоўнік вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Марчанкава Аляксандра – студэнтка 1 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Марозава Таццяна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, загадчык вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Марозаў Аляксандр – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык аддзела фалькларыстыкі і культуры славянскіх народаў Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.

Навагродскі Тадэвуш – кандыдат гістарычных навук, дацэнт, загадчык кафедры этналогіі, музеялогіі і гісторыі мастацтваў гістарычнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Ненадавец Ягор – аспірант Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы НАН Беларусі.

Новак Валянціна – доктар філалагічных навук, прафесар, загадчык кафедры беларускай культуры і фалькларыстыкі філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Ф. Скарыны.

Палешка Яўген – студэнт 1-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Палуян Алена – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай мовы філалагічнага факультэта Гомельскага дзяржаўнага універсітэта імя Ф. Скарыны.

Пасашкова Юльяна – студэнтка 5-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Піваварчык Ірына – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай мовы філалагічнага факультэта Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

Пішчык Лілія – студэнтка 2-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Пладунова Таццяна – выкладчык кафедры этналогіі і фальклору Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтваў.

Прыемка Вольга – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Рагойша Усевалад – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Рашэтнікава Ніна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры рыторыкі і методыкі выкладання моў і літаратур філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Сабуць Аліна – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай літаратуры філалагічнага факультэта Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

Савеня Вольга – студэнтка 3-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Садоўская Алена – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай мовы філалагічнага факультэта Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

Салавей Ганна – студэнтка 1-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Скібіцкая Людміла – кандыдат філалагічных навук, дацэнт кафедры тэорыі і гісторыі рускай літаратуры філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Смольская Алена – студэнтка 5-га курса філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Старадуб Дар'я – студэнтка філалагічнага факультэта БДУ.

Ткачова Паліна – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт, дактарант кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Хоббель Марына – кандыдат філалагічных навук (горад Осла, Нарвегія).

Чарнавокая Юлія – студэнтка 1-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Чарнова Кацярына – метадыст кабінета народнай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

Чарняк Святлана – студэнтка 1-га курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Шандроха Нона – кандыдыт педагагічных навук, дацэнт, дацэнт кафедры беларускай мовы філалагічнага факультэта Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

Шаўчук Іна – студэнтка 5 курса філалагічнага факультэта Брэсцкага дзяржаўнага універсітэта імя А. С. Пушкіна.

Шваба Ганна – загадык фальклорна-этнаграфічнага кабінета-музея беларускай народнай культуры пры кафедры беларускай літаратуры і культуры філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага універсітэта.

Якалцэвіч Марыя – кандыдыт філалагічных навук, дацэнт кафедры беларускай мовы філалагічнага факультэта Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта імя Янкі Купалы.

Якіменка Тамара – кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт, прафесар кафедры беларусай музыкі Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі.

ЗМЕСТ

Навуковае выданне

ФАЛЬКЛАРЫСТЫЧНЫЯ ДАСЛЕДАВАННІ
КАНТЭКСТ. ТЫПАЛОГІЯ. СУВЯЗІ

Пад навуковай рэдакцыяй *Р. М. Кавалёвай, В. В. Прыемка*

У аўтарскай рэдакцыі

Камп'ютарная вёрстка *В. П. Дуль*

Падпісана да друку 14.06.2010. Фармат 60×84/16.
Папера афсетная. Гарнітура Times. Рызаграфія.
Ум. друк. арк. 21,62. Ул.-выд. арк. 22,74. Тыраж 100 экз. Заказ 51.

Выдавец і паліграфічнае выкананне
дзяржаўная ўстанова адукацыі
«Рэспубліканскі інстытут вышэйшай школы»
ЛВ № 02330/0548535 ад 16.06.2009.
Вул. Маскоўская, 15, 220007, г. Мінск .